3 1761 07462561 7

Shakspeare's

dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik

des

Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Zweite umgearbeitete Auflage.

Leipzig,

T. O. Weigel.

1847.

Shakspeare's

dramatische Kunst.

Geschichte und Charakteristik

des

Shakspeareschen Dramas.

Von

Dr. Hermann Ulrici.

Zweite umgearbeitete Auflage.

Kreislehrer-
Bücherei

Leipzig,
T. O. Weigel.

1847.

GROSSHERZOGL
GYMNASIUM
FRIDERICIANU
SCHWERIN

PR
2978
U5
1847

LIBRARY
DEC 27 1963
UNIVERSITY OF TORONTO

873617

Der

höchst verehrlichen

Shakespeare-Society

und insbesondere

ihren Gründern und Vorstehern

in dankbarer Anerkennung ihrer Verdienste um die Shakspeare-Literatur

hochachtungsvoll gewidmet

vom

Verfasser.

Vorwort.

Ich hatte ursprünglich die Absicht, eine lange Vorrede zu schreiben, und mich darin mit meinen Recensenten der ersten Ausgabe, namentlich mit Rötscher, näher auseinanderzusetzen. Allein in der Regel kommt bei solchen Auseinandersetzungen, wie bei den meisten Principien-Kämpfen, sehr wenig heraus. Außerdem fand ich bei näherer Betrachtung, daß die Uebereinstimmung zwischen Rötscher und mir, in den Resultaten wenigstens, unverhältnißmäßig größer sei als die Differenz, und daß es sich daher kaum der Mühe lohnen würde, letztere besonders zur Sprache zu bringen. Endlich ist es wohl die beste Antwort auf jede Art von Ausstellungen, wenn man sie so viel als möglich zu Verbesserungen zu benutzen und die Quelle selbst des ungerechten Tadels in irgend einer Schwäche des eignen Werks zu entdecken sucht. Daß ich danach mit bestem Willen getrachtet habe, wird mir hoffentlich die gegenwärtige zweite Ausgabe selbst bezeugen. Ich darf daher von so einsichtsvollen und gerechten Beur-

theilern, wie Rötscher, erwarten, daß sie dieß anerkennen, ja vielleicht, daß sie mir die Gerechtigkeit widerfahren lassen werden, zu untersuchen, ob nicht in denjenigen Punkten, in denen ich bei meiner Ansicht beharren zu müssen geglaubt habe, einige gute Gründe für mich sprechen. (Beim Hamlet z. B. konnte ich auf Rötschers Ansicht nicht eingehen, weil m. E. bei seiner Auffassung vom Charakter des Prinzen das Drama selber sich nicht als Ein organisches Ganzes betrachten läßt, während nach meiner Auffassung nicht bloß Hamlets, sondern auch aller übrigen Personen Thaten, Leiden und Schicksale von derselben Einen Grundidee getragen und durchdrungen erscheinen. Aehnlich beim Charakter Falstaffs, der ja nicht bloß in Heinrich IV. auftritt, sondern zugleich der Mittelpunkt der Action in den Lustigen Weibern von Windsor ist. Hinsichtlich des Charakters und des tragischen Schicksals Cordelias habe ich bereits in der ersten Ausgabe dasselbe ausgesprochen, was Rötscher später weiter ausgeführt hat. Eben so stimmt er beim Othello, — wenigstens wie ich diesen Charakter in der einleitenden Abhandlung zu Retzsch's Umrissen, Leipzig 1842, näher entwickelt habe, — beim Macbeth, Kaufmann von Venedig u. A. im Wesentlichen mir bei). Wider absichtliche Entstellungen und Verdrehungen, die sich einer meiner Recensenten erlaubt hat, habe ich keine Waffen, sondern werde sie nach wie vor ruhig über mich ergehen lassen. Und Aeußerungen wie die von Vischer, — der z. B. an Shakspeare seinen durchgebildeten Pantheismus lobt, mir dagegen (weil ich hier und da meinen Glauben an einen selbstbewußten persönlichen Gott verrathen habe) „die

kindischen Vorstellungen einer craß anthropomorphischen Ansicht" zum Vorwurf macht, — verdienen nicht widerlegt, sondern vielmehr als charakteristische Zeichen der Zeit aufbewahrt zu werden. Indessen wird vielleicht selbst Vischer, wenn ihn die Blindheit seines pantheistischen Fanatismus nicht daran hindert, anerkennen, daß ich das Fünkchen Wahrheit in seinem Tadel aufzufinden und mir zu Nutze zu machen gesucht habe.

Nur über Einen Punkt will ich, der Ansicht Rötschers gegenüber, zu dem, was ich S. **616** f. gesagt habe, noch einige Bemerkungen hinzufügen. Er betrifft das Wesen des historischen Dramas. Rötscher geht dabei vom Verhältniß der Poesie zur Geschichte aus, und behauptet demgemäß, der Dichter habe auch der Geschichte gegenüber absolute Autonomie; auch der historische Stoff sei ihm eben nur Stoff, mit dem er beliebig schalten und walten dürfe; und nur wo er die *poetische* Bedeutung und Kraft der Geschichte nicht überbieten könne, habe er um der Poesie selbst willen und ihren Gesetzen gemäß der Geschichte sich zu fügen. Ich dagegen bin vom Begriffe des historischen Dramas ausgegangen; und demgemäß habe ich zwar nie behauptet, daß der Dichter nicht auch den historischen Stoff als bloßen Stoff betrachten *dürfe*, wohl aber, daß das historische Drama nicht *historisch* heißen könne, wenn es die geschichtlichen Verhältnisse, Thatsachen und Charaktere willkührlich verändert und aus der Geschichte die bloßen Namen für seine selbstgemachten Handlungen und Personen entlehnt. Dieß scheint mir so einleuchtend, daß ich es auch jetzt noch behaupten muß. Nicht also weil der Dichter gegen

die Geschichte irgend eine Verpflichtung hat, nicht weil er historisch treu sein muß, sondern weil und sofern er ein historisches Drama dichten will, muß er die geschichtliche Wahrheit respektiren. Und er kann sie respektiren, ohne die Gesetze der Poesie zu verletzen, weil die historische Wahrheit, d. h. der ewige Kern der historischen Wirklichkeit, die historische Idee, selber poetisch ist. Letzteres behauptet auch Rötscher, und legt daher schließlich ebenfalls dem Dichter die Pflicht der historischen Treue auf. Im Resultate also stimmen wir wiederum zusammen. Die Differenz der Prämissen aber beruht in ihrem letzten Grunde darauf, daß ich eine Verletzung der historischen Wahrheit (nicht zu verwechseln mit der äußern historischen Wirklichkeit in ihren Zufälligkeiten und Einzelheiten) an und für sich, d. h. ganz abgesehen davon, ob sie der Dichter poetisch überbieten kann oder nicht, für unpoetisch halte. Darum hat mir die Poesie, der geschichtlichen Wahrheit gegenüber, keine absolute Autonomie.

Gegen die historischen Partieen meines Buchs sind wenig oder gar keine Ausstellungen gemacht worden. Desto mehr ist das historische Material selbst seit den letzten sechs Jahren, besonders durch die höchst anerkennenswerthen Bemühungen der Shakespeare-Society unter dem Präsidium des Marquis von Conyngham und dem Direktorium des trefflichen J. P. Collier, berichtigt und bereichert worden. Durch die Publicationen dieser Gesellschaft und die Schriften einzelner Mitglieder derselben, unter denen neben Collier besonders Dyce, Wright, Halliwell, Field, Cunningham, Amyot, Tomlins u. A. sich verdient gemacht haben, sind

nicht nur einzelne Punkte der Geschichte Shakspeare's und seiner Dichtungen aufgehellt, sondern auch eine Anzahl wichtiger Schriften zur Geschichte des Englischen Dramas an's Licht getreten, die bisher nur handschriftlich oder in einzelnen Exemplaren vorhanden und daher nur dem Englischen Gelehrten zugänglich waren. Erst dadurch bin ich in den Stand gesetzt worden, den drei ersten Abschnitten meines Buches, namentlich der Geschichte des Englischen Dramas bis zum Zeitalter Shakspeare's, den größeren Umfang und die, wie ich hoffe, würdigere Gestalt zu geben, die sie in der gegenwärtigen Ausgabe erhalten haben. Das Verdienst dieser Verbesserung gebührt durchaus der Shakspeare-Gesellschaft; und ich habe daher geglaubt ihr meinen Dank dafür öffentlich aussprechen zu müssen, indem ich ihr diese zweite Ausgabe widmete.

Schließlich nur noch eine Bemerkung. Es scheint, als sei die Herrschaft der Oper auf der Deutschen Bühne, wenn auch noch keineswegs gebrochen, doch nicht mehr so ausschließlich und unumschränkt, daß nicht das Drama hoffen dürfte, sich einen Platz neben ihr wiederzuerobern. Zugleich strebt unsere dramatische Poesie, sich zu jenem männlichen, thatkräftigen, historischen Geiste zu erheben, von welchem Shakspeare's Dichtungen durchdrungen sind. Trügen mich nicht alle Zeichen, so ist demnach die Zeit nicht fern, da die Shakspeareschen Dramen nicht mehr, wie bisher, als vereinzelte Lückenbüßer, sondern als vollberechtigte Bürger im Reich der Bühne ihre Stimme erheben werden. Ich habe daher geglaubt, durch eine nähere Ausführung der Hauptcharaktere in den gangbarsten Stücken Shakspeare's dieser schönen Zu-

kunft entgegenkommen zu müssen, und mich demgemäß bestrebt, nicht nur die ästhetischen und literar-historischen Ansprüche, sondern auch, so gut ich konnte, das praktische Interesse des Dichters und Schauspielers zu befriedigen. Aus demselben Grunde habe ich in der Schlußabhandlung statt des fernen Calderon, vielmehr unseren Schiller dem Shakspeareschen Genius gegenübergestellt.

Halle, im Februar 1847.

H. Ulrici.

Inhalt.

Erster Abschnitt: Ueberblick über die Geschichte des Englischen Dramas bis zum Zeitalter Shakspeare's . . . . . S. 1.

Die Mysterien oder Miracle-Plays . . . . . — 2.
Die Moralitäten (Moral-Plays) . . . . . — 28.
J. Heywood's Interludes . . . . . — 40.
Uebergangspunkte zum regelmäßigen Drama . . . . . — 50.
Die erste regelmäßige Komödie . . . . . — 62.
Die erste regelmäßige Tragödie . . . . . — 72.
Das Hof-Theater: R. Edwards und John Lyly . . . — 78.
Das Volksschauspiel und die Volksbühne . . . . . — 87.
Thomas Kyd . . . . . — 107.
Thomas Lodge . . . . . — 113.
Thomas Nash . . . . . — 117.
George Peele . . . . . — 119.
Robert Greene . . . . . — 127.
Christopher Marlowe . . . . . — 136.

Zweiter Abschnitt: Shakspeare's Leben und Zeitalter . . . . . — 159.

Die Englische Nation unter Elisabeth's Regierung . . — 161.
Shakspeare's Jugendgeschichte . . . . . — 175.
Shakspeare als Schauspieler . . . . . — 180.
Seine Vermögensumstände und äußeren Verhältnisse . . — 190.
Seine dichterische Laufbahn . . . . . — 196.
Sein persönlicher Charakter . . . . . — 210.

Dritter Abschnitt: Shakspeare's dramatischer Styl im Verhältniß zur Kunst seiner Zeitgenossen . . . . . — 237.

Die Greene-Marlowesche (Shakspearesche) Schule . . . — 240.
A. Munday und H. Chettle . . . . . — 241.

Thomas Heywood . . . . . S. 243.
Dekker, Haughton, Day . . . . . — 248.
Uebergänge zur Ben-Jonsonschen Schule: . . . . . — 251.
G. Chapman . . . . . — 252.
Th. Middleton und Rowley . . . . . — 254.
J. Marston und J. Webster . . . . . — 257.
Ben Jonson und seine Schule . . . . . — 260.
B. Jonsons Leben und Charakter . . . . . — 261.
Beaumont und Fletcher . . . . . — 276.
Massinger, Ford, Field . . . . . — 286.
Shakspeare's dramatischer Styl . . . . . — 288.
Sein Begriff vom Drama . . . . . — 289.
Seine Diction . . . . . — 295.
Seine Art zu charakterisiren . . . . . — 299.
Seine Weise der Composition . . . . . — 304.
Seine poetische Weltanschauung . . . . . — 313.
Sein Begriff des Tragischen und Komischen . . . . — 317.

Vierter Abschnitt: Kritik der einzelnen Shakspeareschen Dramen . . . . . — 339.

I. Shakspeare's Tragödien.
Romeo und Julie . . . . . — 345.
Othello . . . . . — 360.
König Lear . . . . . — 392.
Macbeth . . . . . — 412.
Hamlet . . . . . — 427.
Titus Andronikus. Timon von Athen . . . . . — 453.

II. Shakspeare's Komödien . . . . . — 467.
Der H. Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt . . . — 468.
Wie es euch gefällt. — Die Komödie der Irrungen. — Das Wintermährchen . . . . . — 476.
Der Sturm. — Ein Sommernachtstraum . . . . . — 497.
Liebes Leid und Lust. — Die beiden Veroneser. — Ende gut, Alles gut . . . . . — 541.
Viel Lärmen um nichts. — Der Widerspenstigen Zähmung . . . . . — 552.
Der Kaufmann von Venedig. — Maaß für Maaß. — Cymbeline . . . . . — 564.
Die lustigen Weiber von Windsor. — Troilus und Cressida . . . . . — 592.

III. Shakspeare's historische Dramen . . . . . — 616.
Coriolan . . . . . — 628.
Julius Cäsar . . . . . — 632.
Antonius und Cleopatra . . . . . — 635.
König Johann . . . . . — 640.

Richard II. . . . . S. 648.
Heinrich IV. 1ster u. 2ter Theil . . . . . — 651.
Heinrich V. . . . . — 667.
Heinrich VI. 1ster — 3ter Theil . . . . . — 674.
Richard III. . . . . — 687.
Heinrich VIII. . . . . — 711.

IV. Ueber einige Shakspearesche Dramen von zweifelhafter Aechtheit . . . . . — 718.
Perikles, Fürst von Tyrus . . . . . — 724.
Die Anklage des Paris. Sir John Oldcastle. Der lustige Teufel von Edmonton. Die schöne Emma. Mucedorus. Der Londoner verlorene Sohn. Die Puritanerin. König Stephan . . . . . — 730.
Lokrine . . . . . — 737.
Der ältere K. Johann . . . . . — 741.
Arden von Feversham . . . . . — 744.
König Eduard III. . . . . — 749.
Ein Trauerspiel in Yorkshire . . . . . — 755.
Die Geburt des Merlin . . . . . — 758.

Fünfter Abschnitt: Geschichte des Shakspeareschen Dramas in England und Deutschland. — Göthe und Schiller in ihrem Verhältniß zu Shakspeare . . . . . — 762.

I. Shakspeare in England . . . . . — 763.
a. Periode der Vergessenheit . . . . . — 764.
Das Drama der Revolution und Restauration . . . — 766.
Die ersten Englischen Kritiker Shakspeare's . . . . — 770.
b. Periode des Französischen Geschmacks und der theatralischen Wiederbelebung . . . . . — 771.
Rowe. Pope. Theobald. Hanmer. Warburton . . — 773.
Garrik . . . . . — 776.
c. Periode der philologischen Kritik . . . . . — 778.
Sam. Johnson . . . . . — 779.
Steevens. Capell . . . . . — 781.
Malone . . . . . — 783.
d. Periode des romantischen Geschmacks und der ästhetisch-historischen Kritik . . . . . — 788.
Einfluß der Deutschen Poesie und Kritik: Coleridge und Schlegel . . . . . — 789.
J. P. Collier und die Shakespeare Society . . . . — 791.

II. Shakspeare in Deutschland . . . . . — 792.
Lessings Kritik . . . . . — 794.
Kampf für und wider Shakspeare . . . . . — 799.

Auffassung Shakspeare's von den Helden der Sturm- und Drang-Periode . . . . . S. 801.
Einfluß auf den jungen Göthe . . . . . — 803.
Schiller und der alte Göthe . . . . . — 805.
Shakspeare und die Romantiker . . . . . — 809.
Shakspeare's Zukunft in Deutschland . . . . . — 814.

III. Göthe als Dramatiker in seinem Verhältniß zu Shakspeare . . . . . — 816.

IV. Schiller im Verhältniß zu Göthe und Shakspeare . . — 855.

Schreib- und Druckfehler.

S. 180 Z. 12 v. oben ließ Stuttgart statt Karlsruhe.
S. 189 Note Z. 7 v. unten l. 1604 statt 1603.

Erster Abschnitt.

Ueberblick über die Geschichte des Englischen Dramas bis zum Zeitalter Shakspeares.

Alle Kunst schließt sich in ihrer Entstehung an die Religion an. So fremdartig dieß auch in Betracht der Bildung und Stellung des heutigen Dramas klingen mag, so ist es doch nicht minder gewiß, daß auch seine Geburtsstätte die Kirche war. Man hat dieß bestritten, indem man auf die ältesten dramatischen Versuche der christlichen Zeitrechnung, auf des Tragikers Ezechiel Leben Mosis, auf den *Χριστὸς πάσχων* (angeblich aus dem vierten Jahrhundert von Gregor von Nazianz, wahrscheinlich jünger), auf des Ausonius **Querolus** und desselben **Ludus septem sapientium**, auf den **Ocipus** (eine allegorische Komödie), das **Judicium Vulcani** u. A. aus dem sechsten bis neunten Jahrhundert, endlich auf die Lateinischen Dramen der bekannten Hroswitha, Aebtissin von Gandersheim (um 980), — dialogisirte Heiligengeschichten, die sie dem Terenz nachgebildet haben will, — verwies. Allein so gewiß diese ältesten Beispiele dramatischer Behandlung eines freigewählten Stoffes nichts mit der Religion und Kirche zu schaffen haben, sondern an die theatralischen Darstellungen und die dramatischen Dichtungen der Alten unmittelbar sich anschließen, so gewiß haben sie wenig oder nichts mit der Entstehung des modernen Dramas zu thun. Sie waren *gelehrte* Arbeiten der mit der antiken Literatur bekannten Geistlichen und Mönche, oft wohl nur Uebungsstücke des wissenschaftlichen Fleißes, Probearbeiten einer todten Erudition, welche schwerlich jemals die Mauern der Klöster überschritten. Später wurde dieser nie ganz unterbrochene Verkehr zwischen der modernen Kunst und den Resten der antiken Kultur allerdings von Wichtigkeit: zur Ausbildung und Vervollkommnung jener haben

dieſe entſchieden beigetragen. Allein der Urſprung unſeres Dramas liegt wo anders: die erſten Anfänge deſſelben waren die ſ. g. Myſterien oder Mirakelſpiele; und dieſe gingen, ohne nachweisbaren Einfluß von Seiten jener älteren Verſuche, unmittelbar aus dem katholiſchen Kultus, wenn auch unter Einwirkung des Volkslebens und der Volksbildung hervor.

Die Entſtehung der Myſterien iſt verſchiedentlich dargeſtellt und auf verſchiedene Gründe zurückgeführt worden. Und ohne Zweifel haben mannichfaltige Urſachen zuſammengewirkt, um dieſe erſten grünen Keime des modernen Dramas an's Tageslicht zu bringen; namentlich iſt der Sinn für ſceniſche Darſtellungen, der von den Römerzeiten her im Volke der ſüdlichen Gegenden Europas rege blieb und den Stand der Mimen, Pantomimen und Hiſtrionen gegen die Angriffe der Geiſtlichkeit am Leben erhielt, im Norden aber mit den dramatiſchen Elementen des alten heidniſchen Götterdienſtes und der damit zuſammenhängenden Volksgebräuche gemeinſchaftliche Sache machte, hoch in Anſchlag zu bringen. Das Samenkorn dazu trug aber ohne Zweifel der katholiſche Kultus von Anfang an in ſeinem Schoße *). Das Samenkorn, das nur Luft und Licht und

*) Die Materialien zu der nachfolgenden Entſtehungs- und Bildungsgeſchichte der Myſterien finden ſich in folgenden Werken: The Harrowing of Hell, a Miracle-play written in the Reign of Edward II., now first published etc. by J. O. Halliwell. London 1840. — The Towneley-Mysteries. Lond. 1836 (in den Publications of the Surtees-Society, herausg. von Hunter). — The Chester Plays: a collection of Mysteries etc. Edit. by Th. Wright. Lond. Printed for the Shakespeare. Society. 1843. — Ludus Coventriae: a Collection of Mysteries etc. Ed. by J. O. Halliwell. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1841 —W. Marriott: A Collection of English Miracle-Plays or Mysteries etc. Basil 1838. — Th. Sharp: a Dissertation on the Pageants or drammatic Mysteries. Ancienly performed at Coventry by the Trading-Companies of that City. Coventry 1825.—Th. Hawkins: The Origin of the English Drama etc Lond. 1775. Vol. I.— J. P. Collier: the History of English dramatic Poetry etc. Lond. 1831. Vol I. — Th. Wright: Early Mysteries and other Latin Poems of the Twelfth and Thirteenth centuries etc. Lond. 1844 (enthält u. A. die zehn lateiniſchen Myſterien des 12. Jahrhunderts aus einer Handſchrift der Bibliothek von Orleans, alſo franzöſiſchen Urſprungs, welche von Monmerqué: Mysteria et Miracula ad scenam ordinata, in coenobiis olim a monachis repraesent, etc. Par. 1834 herausgegeben worden). — Hilarii versus et ludi. Ed. Champol-

Wärme bedurfte, um sich zu entfalten, lag bereits in jenem Brauche der ältesten Kirche, wonach der Priester während des Lesens der heil. Geschichten (des Evangeliums und der Epistel) eine Rolle zu entfalten pflegte, auf deren der Gemeinde zugekehrten Seite der verlesene Abschnitt in Bildern dargestellt war, damit denen, welche die Worte nicht verstanden oder nicht leicht zu folgen vermochten, die Sache, um die es sich handelte, vergegenwärtigt, Verstand und Gefühl geschärft werde. Aus demselben Grunde wurden schon seit dem vierten Jahrhundert die Wände der Kirchen mit Bildwerken geschmückt; aus demselben Grunde entstanden alsbald die Altarbilder, die Crucifixe, die s. g. **Biblia pauperum** (Bilder-Bibeln), so wie überhaupt die vielen repräsentativen Elemente der Liturgie mit ihren Responsorien, Antiphonen und ihrer zum Dialogischen neigenden Gestaltung *). Kurz das Schauen als Mittel der Erbauung war von jeher ein Element des katholischen (und Griechischen) Kultus. — Als nun später die Kirche sich innerlich festgestellt hatte, und danach sie selber wie überhaupt der allgemeine Entwickelungsgang des Geistes sich mehr nach außen wendete, dem gewonnenen Inhalte auch Form und Gestalt, der Macht des Geistes auch die Herrschaft über den Leib, dem ganzen Leben Anmuth der Erscheinung zu verschaffen sucht; als demgemäß der innere Sinn des Auges gleichsam erwachte und eine unbezähmbare Schaulust die Phantasie erregte und die Gemüther in die Ferne, in fremde Länder und auf wunderbare Abentheuer hinaustrieb, — woraus die

---

lion-Figeac. Par. 1838. — Achille Jubinal: Mystères inedits du XVme Siècle. Par. 1837. — Monmerqué et F. Michel: Théatre Français au moyen Age. Par. 1839. — Pez: Thesaurus Anecdot. nov. T. II. P. III. col. 185. sqq. — (Docen) Aretins Beiträge zur Gesch. und Literatur Bd. VII. — H. Hoffmann: Fundgruben für Gesch. deutscher Sprache und Literatur. Thl. II. Bresl. 1837. — Mone: Schauspiele des Mittelalters. Th. 1. Karlsruhe 1846. — Freitag: de initio scenicae poesis ap. Germanos. Berol. 1838. — Gervinus: Gesch. der poetischen National-Literatur der Deutschen. Bd. II. S. 355 ff. Vilmar: Gesch. d. deutsch. National-Lit. S. 366 ff. — J. L. Ideler: Geschichte d. altfranzös. National-Literatur ꝛc. Berl. 1842. — A. F. v. Schack: Gesch. d. dram. Literatur und Kunst in Spanien. Berl. 1845. Thl. I. —

*) Die Hauptelemente dieser Art stellt v. Schack a. a. O. I. 19 ff. zusammen.

Kreuzzüge und Wallfahrten, die Fahrten der abentheuernden Ritter, der Aufschwung der bildenden Künste seit dem 12. Jahrhundert, hervorgingen; — da lehnte sich an jenes alte Element des katholischen Kultus das Streben der Geistlichen an, auch den eigentlich liturgischen Handlungen ein mehr plastisches, veranschaulichendes Gepräge zu geben. Man schob an hohen Festtagen in die Liturgie darstellende Gesänge, wie die s. g. Sequenzen und Prosen *) ein. Man ging weiter, und stellte am Charfreitage ein Crucifix aus, um welches die Geistlichen sich schaarten und in Wechselgesängen die Passion Christi vortrugen; am heil. Abend wurde dann das Bild Christi in ein dazu errichtetes Grabmal gelegt, und Todtenklagen gesungen; am Ostersonntage aber das Crucifix weggenommen und die Auferstehung gefeiert. Dieser Ritus, in passio, sepultura und resurrectio unterschieden, hieß ein Mysterium. Bald wurden dann im liturgischen und musikalischen Theile dieser Darstellung die einzelnen Hauptpartieen, Christi, der Maria, des Johannes, an bestimmte Personen vertheilt, welche nur die Worte Christi oder der Maria zu sagen und resp. zu singen hatten. Demnächst wurde durch Kommen und Gehen derselben der erste Anfang von Handlung hineingebracht, verschiedenartige Gruppen gebildet, dem Bilde Leben und Bewegung eingehaucht. Endlich erhielten die darstellenden Personen verschiedene, ihren Rollen entsprechende Kleider; die Mimik, die Gesten fanden sich ein; und — das dramatische Mysterium, das Mirakel-Spiel war gegeben **). —

---

*) Jene waren ursprünglich bloß musikalische, melodiös gehaltene Modulationen über den Schluß der großen Doxologie in secula seculorum — Amen; später traten an diese Stelle die s. g. Improperia, das Stabat mater, das Dies irae u. A. ein, und erhielten denselben Namen. Prosen hießen u. A. die Darstellungen aus dem Leben der Heiligen.

**) Natürlich trat das dramatische Element anfänglich nicht völlig rein auf. In die Action und die Reden der agirenden Personen mischten sich zunächst noch häufig Antiphonen und Responsorien ein, welche in den Worten der Schrift die Thatsachen bloß erzählten. Selbst nachdem die Mysterien aus der lateinischen Sprache bereits in die Volksidiome übergegangen waren, kommen noch solche Stellen vor. So heißt es in dem zweiten, aus dem 12. Jahrh. herrührenden Stücke bei Michel: Théatre Français p. 11—20, nachdem Pilatus den „Serganz" befohlen, nachzusehen, ob Christus wirklich gestorben sey:

Wann jene Schaustellungen zuerst angefangen, und wie rasch die Umwandlung ins Dramatische vor sich gegangen, läßt sich nicht näher bestimmen, und scheint in verschiedenen Ländern verschieden gewesen zu seyn. Im Allgemeinen jedoch fällt der Ursprung der Mysterien mit dem Beginn der Kreuzzüge und dem Aufschwunge der bildenden Künste in Eins zusammen, d. h. in die zweite Hälfte des 11. und den Anfang des 12. Jahrhunderts. Frankreich scheint indeß gegründeten Anspruch auf die Priorität in diesem Gebiete zu haben: der Hang des französischen Geistes zum Schauspiel und zu Schaustellungen, der angeborene Sinn für die Form, die Aeußerlichkeit, die Unruhe und Beweglichkeit des französischen National-Charakters scheinen hier die Keime des Dramatischen am frühesten gezeitigt zu haben. In Frankreich wenigstens finden sich Mysterien bereits im 11. Jahrhundert, während sie in Deutschland, England, Spanien erst im zwölften nachweisbar sind. Das **Mystère de la Nativité** und die vier lateinischen Mysterien, wovon die beiden ersten die Anbetung der heil. drei Könige und den Bethlehemitischen Kindermord, die beiden letzten die Auferstehung Christi und seine Begegnung mit den Jüngern von Emmaus zum Gegenstande haben, zeigen, daß in Frankreich schon im 11. Jahrhundert nicht nur zu Ostern, sondern auch zu Weihnachten Mysterien aufgeführt wurden. Auch scheinen in Frankreich sogleich die ersten kirchlich-dramatischen Darstellungen nicht bloß den biblischen Stoff, sondern auch die Lebensgeschichte der Heiligen behandelt zu haben, und so von zwei verschiedenen Seiten her das dramatische Element entwickelt worden zu

---

„Dunt s'en alêrent dous des Serganz
„Lances od sei en main portanz — u. s. w.

Und in einem halb lateinischen halb deutschen Passionsspiele aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts (bei Hoffmann a. a. O.) wird nach der Rede der Martha und Maria Magdalena, worin sie dem Herrn klagen, daß er nicht dagewesen sey, um ihren Bruder vom Tode zu retten, ausdrücklich vorgeschrieben: et sic tacendo Clerus cantet: „Videns dominus flentes sorores Lazari ad monumentum lacrimatus est coram Judaeis et clamabat." Solcher Stellen kommen in dem angeführten Stücke, das indeß sicherlich älter ist, als die Handschrift, in der es sich findet, mehrere vor. Gerade durch solche Einmischungen wird aber die oben angegebene Art und Weise, wie die s. g. Mysterien aus dem Kultus selbst hervorgingen, deutlich dargethan (Vgl. die Beschreibung der Auferstehungsfeier aus einer Züricher Handschrift von 1260 bei Mone a. a. O. S. 9).

sein. Das erste Stück der von F. Michel redigirten Sammlung, das in dem alten Manuscript die Ueberschrift: **Oc de mulieribus** führt und das Gleichniß von den thörichten Jungfrauen dramatisch darstellt, schließt sich m. E. unmittelbar an die s. g. **Epistolae farsitae** an, und ist vielleicht selbst nur eine ausgeführte, mehr dramatisch gestaltete **Epistola farsita**. Dafür spricht nicht nur die Haltung des Ganzen, der ziemlich regelmäßige Wechsel lateinischer Bibelstellen und Verse mit Couplets in der Langue-d'Oc und die in der alten Handschrift durchweg über den Text angegebenen musikalischen Zeichen, sondern namentlich der plötzliche Uebergang aus der Geschichte der thörichten Jungfrauen in die christologischen Prophezeihungen des A. T. Auch des Hilarius **Ludus super iconia S. Nicolai** (aus dem 12. Jahrhundert, von Champollion-Figeac herausgegeben) scheint ebenfalls eine dramatisirte **Epistola farsita** zu sein. Wenigstens wechseln auch hier die eigentlichen Reden in lateinischer Sprache mit Refrains in Romanisch-Französischer Mundart regelmäßig ab *). Die **Epistolae farsitae** aber, in Frankreich mindestens schon im 11. Jahrhundert gebräuchlich, waren Wechselgesänge zwischen dem Diakonus und zwei Klerikern, nach Andern zwischen dem Klerus und der Gemeinde, in denen jener Lateinisch, diese in der Volkssprache die Thaten und Leiden eines Heiligen (besonders häufig des h. Stephanus und des h. Nicolaus) erzählend vortrugen, und die wahrscheinlich aus den s. g. Prosen (erbaulichen Schilderungen von dem Leben und den Wunderthaten der Heiligen, deren die Rituale des 11. und 12. Jahrhunderts mehrere enthalten) hervorgegangen waren (Jubinal **I. S. IX.** Ideler a. O. S. 228.).

Die **Epistolae farsitae** scheinen auch den Gebrauch der Volkssprache in den Mysterien vorbereitet und veranlaßt zu haben. Wie sie mehr und mehr dramatisirt wurden, so ging wahrscheinlich die Sitte, das Volk in respondirenden Gesängen an der Darstellung Theil nehmen zu lassen, und damit die Volkssprache allgemach auch in die eigentlichen Mysterien über. So entstanden zunächst jene Spiele, in denen die Sprache der Kirche mit den

---

*) Auch Nr. I. bei Wright Early Myst. p. 3 sq., ebenfalls ein Mirakel des h. Nicolaus aus dem 12. Jahrhundert, macht mit seinem sich wiederholenden Strophen den Eindruck eines bloßen Wechselgesanges unter den agirenden Personen. Doch ist es durchweg lateinisch.

profanen Mundarten der Welt in bunter Mischung wechselt (wovon mehrere Beispiele bei Michel, Hoffmann u. Mone aa. OO.). Unstreitig trug indeß auch die wachsende Lust des Volkes und der Geistlichen selbst an diesen Aufführungen, die größere Ausdehnung und complicirtere Gestaltung, die ihnen allmälig gegeben ward und die ohne Verständniß der Worte die ganze Darstellung unverständlich machen, damit aber den von der Kirche beabsichtigten Zweck vereiteln mußte, endlich die Betheiligung von Laien an der Aufführung, wesentlich dazu bei, daß zunächst den eingelegten, nicht schon aus der Liturgie bekannten lateinischen Strophen, sodann auch den liturgischen Stellen eine Paraphrase in der Volkssprache zur Seite gestellt ward (so in dem Stück Nr. 7 bei Mone S. 72 ff.), und endlich das Lateinische allgemach ganz aus ihnen verschwand.

Je mehr das dramatische Element sich zu vollkommener Reinheit herausbildete, desto mehr trat nothwendig das Musikalische, das anfänglich das entschiedene Uebergewicht hatte, zurück. Viele der ältesten Mysterien sind in den alten Handschriften durchgängig mit Notenzeichen versehen. Danach wurden sie ohne Zweifel nicht gesprochen, sondern gesungen. Indeß scheint doch von Anfang an ein Unterschied im musikalischen Vortrage gemacht worden zu seyn, der in den alten Handschriften durch die Ausdrücke **dicere** und **cantare** angedeutet wird. So heißt es in dem schon erwähnten alten Passionsspiele (bei Hoffmann S. 245), obwohl es mit Ausnahme weniger Zeilen überall musikalische Zeichen über dem Texte hat, doch abwechselnd: **hic Magdalena cantet, hic Jesus cantando etc.** aber auch eben so häufig: **Zachaeus dicit, Jesus respondit, Pharisaeus dicat etc.** *). Es war vermuthlich derselbe Unterschied, der in der katholischen

*) Auch die alten lateinischen Mysterien französischen Ursprungs bei Monmerqué und Wright a. O., welche biblische Stoffe behandeln und mit denen bei Pez und Mone aus deutschen Manuscripten die größte Aehnlichkeit in Styl und Charakter haben (nur sind sie zum Theil, namentlich No. I. Herodis s. magorum Adoratio, Wright a. O. S. 21—28, ausgeführter und dramatisch entwickelter) machen denselben Unterschied zwischen cantare und dicere (z. B. Wright S. 23. 27. 29. 33.). Doch herrscht das dicere entschieden vor, — ein Beweis, daß in den französischen Mysterien wahrscheinlich schon im 12. Jahrhundert das musikalische Element zurückzutreten begann.

Liturgie zwischen einem mehr recitativischen und einem mehr melodiösen, modulirenden, gesangähnlichen Vortrage von jeher bestand. Je mehr nun die Mysterien sich allmälig von dem eigentlichen Gottesdienste ausschieden und eine besondere Zugabe wurden, desto mehr scheint in ihnen das musikalische Recitativ in bloße Deklamation übergegangen, diese das vorherrschende geworden, und der Gesang (wie in manchen unserer s. g. Singspiele oder Vaudevilles) nur eingelegt worden zu seyn. Auch in dieser Beziehung scheint Frankreich mit gutem Beispiele vorangegangen zu seyn: die Franzosen haben wenig Talent zur Musik, aber desto mehr zur Rhetorik. So lange indeß die Mysterien in den Händen der Geistlichen waren, dürfte das musikalische Element überall einen mehr oder minder bedeutenden Antheil gehabt haben. Erst mit ihrem Uebergange aus dem mütterlichen Schoße der Kirche in die weite freie Welt haben sie vermuthlich die musikalische Hülle völlig abgestreift, und die Gestalt des recitirenden Schauspiels, wenn auch noch mit hier und da eingelegten Gesängen, angenommen.

Dieser Uebergang ist für die Fortbildung der Mysterien und damit für die Geschichte der dramatischen Kunst von größter Bedeutung. Er scheint in den verschiedenen Ländern auf verschiedene Weise und zu verschiedener Zeit sich gemacht zu haben. Ein Anlaß dazu lag zunächst in der Art oder vielmehr in der Entartung, in der die Mysterien allgemach von den Geistlichen selbst hier und da gegeben wurden. Bereits im Jahre 1210 verbot Papst Innocenz III. (Corp. Jur. Canon LC.) die durch obscöne Gebehrden, rohe Späße und monströse Larven ausgearteten ludi theatrales in den Kirchen und die Mitwirkung der Geistlichen dabei. Je mehr die Mysterien dramatisch sich ausbildeten, je größere Kunst der Darstellung sie forderten, desto mehr wurde vom Klerus selbst die Betheiligung von Laien theils zugelassen, theils in Anspruch genommen, und letztere fangen nicht mehr bloß in den Chören mit, sondern fingen auch an mit zu agiren. So geschah es denn bald, daß auch die s. g. homines vagi, d. h. die herumziehenden Joculatoren, Tänzer, Bänkelsänger, Puppenspieler, Narren (Spaßmacher) von Profession, gleichsam den Wall durchbrachen, der sie bis dahin von der Kirche geschieden hatte: sie wurden wegen ihrer musikalischen Kunstfertigkeit, ihrer Virtuosität im Spaßmachen, ihres mimischen und drama-

tischen Talents bald selbst herbeigezogen und für gewisse Rollen, z. B. des Kaufmanns, des Quacksalbers oder Arztes, unentbehrlich. Diese Art Leute hatten sich von Alters her seit ihrem ersten Auftreten (bald nach den Zeiten der Völkerwanderung) in Beziehung gesetzt zu den im Volke fortlebenden Erinnerungen an die vorchristlichen Zeiten, den Resten heidnischer Gebräuche und Religionsideen. Sie trieben nebenbei auch Quacksalberei und Zauberei, und trugen in ihren Gesängen nicht nur die alten Sagen und Göttergeschichten immer wieder vor, sondern gebrauchten auch die alten Ritus, die alten Zauber- und Beschwörungsformeln bei ihren s. g. Kuren. Sie trieben aber auch allerlei Possen mit den alten Götterbildern, stellten sie in Masken und Verkleidungen dar, und scheinen bereits im zwölften Jahrhundert die ersten Keime zu den nachmals so beliebten Puppenspielen gelegt zu haben (Vgl. Grimm: Deutsche Mythologie 1. Ausg. S. 288 f.). Bald ahmten in den größeren Städten die jungen Leute ihre Mummereien und mimischen Späße nach (— woraus allmälig die Fastnachtsspiele hervorgingen); und die Lust an Mummenschanz und scenischem Spiel ergriff immer mehr das ganze Volk. Nachdem daher erst die Joculatoren zu den kirchlichen Schauspielen zugelassen waren und der Volkswitz sich ihrer bemächtigt hatte, war es natürlich, daß sie bald nicht mehr in dem engen Raume der Kirchen, sondern, wenn auch zunächst noch unter Mitwirkung der Geistlichen, auf den Straßen und öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden. Nach und nach mögen die Geistlichen ihre Hand ganz abgezogen haben, und die Spiele an festlichen Tagen von den Mitgliedern der Innungen und Zünfte auf eigene Hand gegeben worden seyn.

Dieß war ohne Zweifel im Allgemeinen der Verlauf der Sache. Anfänglich scheinen dadurch die Mysterien an künstlerischer Ausbildung in Form und Inhalt bedeutend gewonnen zu haben, ohne sogleich ihren plastischen, würdevollen, sittlich-religiösen Charakter zu verlieren. Ich erkläre mir wenigstens vornehmlich aus jenem Uebergange von der Kirche zum Volke den großen und (wie es scheint) plötzlichen Fortschritt der Entwickelung, der in Deutschland mit dem vierzehnten Jahrhundert eintrat, wie die aus dieser Zeit erhaltenen Stücke zeigen (S. Mone a. O. Nr. 7. 8. und die früher von ihm herausgegebenen Alt-

teutschen Schauspiele. Quedlinb. 1841). Während im dreizehnten Jahrhundert nur einzelne Hauptmomente der h. Geschichte, wie die Passion, die s. g. Marienklage, die Auferstehung, meist nur in kurzen, aus der Bibel entlehnten Hauptzügen dargestellt wurden, finden wir im vierzehnten Jahrhundert bereits cyklische, kunstreich angeordnete Compositionen, welche von der Taufe ab das ganze Leben und Leiden Christi oder doch die ganze Geschichte seiner Kindheit umfassen; der biblische Stoff wird durch frei hinzuerfundene Charaktere (z. B. Rufus, die Frau des Pilatus, u. A.) erweitert und ausgeschmückt; das Ganze hat mehr Action und dramatische Lebendigkeit. Es war natürlich, daß mit dem Wegfallen der kirchlichen und liturgischen Schranken wie der Rücksichten auf den Ort und die Darsteller der Geist einen freieren Schwung nahm, und die künstlerischen Interessen mehr in den Vordergrund traten, selbst wenn, wie es meist der Fall gewesen zu seyn scheint, die Geistlichen selbst die Dichter waren und bei der Aufführung mitwirkten. Es war aber auch natürlich, daß damit der Uebergang zur völligen Verweltlichung des geistlichen Schauspiels gegeben war. Diese trat indeß in Deutschland erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert ein: erst um diese Zeit (wie das Beispiel bei Hoffmann S. 296 ff. zeigt) waren die Mysterien so ziemlich dasselbe geworden, was heutzutage das Drama ist, ein bloßes Spiel der Unterhaltmng für die müssige Menge; dieses Interesse überwog wenigstens entschieden. —

In Frankreich scheint die Umwandlung wiederum zuerst, vermuthlich schon im zwölften Jahrhundert, begonnen und am schnellsten vor sich gegangen zu seyn; auch scheinen besondere Umstände, namentlich die Entstehung der s. g. Confrèries, bedeutend mitgewirkt zu haben. Hier zeigt uns bereits das dreizehnte Jahrhundert das Drama völlig frei vom kirchlichen Einflusse. Nur wenige der erhaltenen Stücke behandeln religiöse Gegenstände; alle (mit Ausnahme eines einzigen, das nach Muratori Dissert. XXIX. von der Geistlichkeit am Hofe des Patriarchen aufgeführt ward) sind in der Vulgärsprache verfaßt, und haben ein von den alten Mysterien bereits sehr abweichendes Gepräge. Achille Jubinal (a. a. O. I, S. XXI ff.) setzt diese rasche Umwälzung mit dem Verfall des Feudalwesens, d. h. des Ritterthums und der Kirche, und dem gleichzeitigen Hervortreten des dritten Standes seit dem zwölften Jahrhundert in

Causalzusammenhang. In demselben Jahrhundert noch bildeten sich aus Laien des Bürgerstandes die schon erwähnten Confrerien, welche zunächst zu wohlthätigen und frommen Zwecken gestiftet, anfänglich ernst und würdig, ohne allen Gegensatz gegen die Kirche auftraten, schon im folgenden Jahrhundert jedoch der Geistlichkeit ihren bisherigen Einfluß zum Theil entzogen, und im vierzehnten bereits ihn fast ganz paralysirt hatten. Diese Brüderschaften scheinen sich frühzeitig des geistlichen Schauspiels bemächtigt, und, je mehr sie selbst eine weltliche Tendenz und einen freieren Charakter annahmen, demgemäß umgebildet zu haben. Dieß geschah ohne Zweifel bereits in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Denn schon 1285 (nach Anderen indeß erst 1303) wurde die Confrèrie bouffonne de la Basoche gegründet, deren Name schon ihren Zweck und Charakter deutlich genug ausspricht. Ihr folgten im Laufe des folgenden Jahrhunderts andere ähnlicher Art (wie die Corporation der Enfants sans souci, die Confrèrie de la Mère folle de Dijon, die Société des Fous de Clèves). Sie beschäftigten sich, wie es scheint, vorzugsweise mit der Aufführung von Schauspielen und von Volksbelustigungen aller Art: die Confrères de la Passion von Vincennes erhielten wenigstens 1402 durch Patent Carls VI ausdrücklich die Erlaubniß, in Paris «Comédies pieuses», genannt Moralités et Mystères, aufzuführen, wie sie in Vincennes gethan; und siedelten sich demgemäß nach Paris über, wo sie das erste geschlossene Theater gründeten. Von diesen Brüderschaften ging die Aufführung von Mysterien frühzeitig in die Hände der Zünfte und Innungen über: schon 1313 führten bei Gelegenheit der von Philipp dem Schönen gegebenen Feste die Weber geistliche Schauspiele auf, in denen Adam und Eva, Pilatus u. A. auftraten. — Kein Wunder daher, daß die französischen Mysterien im dreizehnten Jahrhundert schon einen mehr weltlichen, volksthümlichen, als kirchlichen Charakter haben. Das Stück z. B. von Jehan Bodel, aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, le Jus de S. Nicholai (Monmerqué und Michel a. O. S. 162 ff.) behandelt denselben Stoff, den jenes alte Spiel des Hilarius darstellt. Aber während letzteres streng an die alte, einfache Legende und die Prosen der kirchlichen Ritualien sich hält, verlegt Bodel willkührlich die Scene, streut überall Beziehungen zu den eben im Gange befindlichen Kreuzzügen ein,

läßt sogar den ersten Auftritt mitten in einem Kreuzzuge spielen, dichtet verschiedene Scenen aus dem Volksleben und im Jargon der Volkssprache hinzu, u. s. w. Von ähnlichem Charakter sind die Stücke seiner Zeitgenossen, des Adam de la Halle u. A.; und die des vierzehnten Jahrhunderts erscheinen bereits ganz romanhaft gehalten, so namentlich das «**Miracle de Notre-Dame d'Amis et d'Amille**» und das spätere (a. O. S. 327 ff.), ebenfalls ein Mirakel der h. Jungfrau, die Rettung einer Frau vom Feuertode, das ganz im französischen Volksleben des vierzehnten Jahrhunderts sich bewegt, und Sitten und Gebräuche bereits mit großer drastischer Wahrheit schildert. Indeß scheinen in Frankreich, wie überall, neben den vom Volke, von den Brüderschaften, den Zünften und Innungen aufgeführten Schauspielen bis in's sechszehnte Jahrhundert hinein fortwährend noch andre gegeben worden zu seyn, die unmittelbar vom Klerus ausgingen oder bei denen doch Geistliche Theil hatten. Diese werden natürlich von jenen sich wesentlich unterschieden, und einen ernsten, mehr kirchlichen Charakter sich bewahrt haben. *) —

Ich habe den Entwickelungsgang der Mysterien während der ersten Jahrhunderte in Deutschland und Frankreich etwas weitläuftiger, als anscheinend nothwendig, dargelegt, theils weil er für diese Zeiten in England nach den bisherigen Ermittelungen sich nicht so genau verfolgen läßt, und doch aller Wahrscheinlichkeit nach im Wesentlichen derselbe war, theils weil die ersten Anfänge des geistlichen Schauspiels daselbst auf Frankreich zurückweisen. Die Englische Literatur besitzt einen großen Reichthum von Mysterien oder **Miracle-Plays** aus den Zeiten, da das geistliche Schauspiel bereits in die Hände der Laien, insbe-

---

*) Daher kommen auch in Frankreich noch im 15. Jahrh. geistliche Schauspiele im alten strengen Style vor. Die Stücke des 1. Theils von Jubinals Sammlung, namentlich **le Martire de S. Etienne, la Conversion de St. Pol, la Conversion de St. Denis, le Martire de S. Père et S. Pol**, u. A., — wenn sie nicht vielleicht bloße Uebersetzungen alter lateinischer Orginale sind, erscheinen in ihrem religiösen Ernste, ihrem paränetischen Tone und strengen Festhalten an der biblischen Geschichte den ältesten kirchlichen Mysterien nahe verwandt, während die des 2. Theils, namentlich Nr. 1, **la Nativité de N. S. Jhésuchrist**, stark in die oben angedeutete volksmäßige Färbung hinüberspielen, obwohl sie im Ganzen undramatischer, und namentlich in No. 3. u. 4 die biblischen Begebenheiten unerträglich in die Länge und Breite gezogen erscheinen.

sondere der **Trading-Companies** (der Englischen Zünfte und Innungen), übergegangen war; von älteren dagegen so gut wie nichts. Denn selbst das von Halliwell neuerdings veröffentlichte Mirakelspiel «**The Harrowing of Hell**», obwohl aus einer Handschrift der Regierungszeit Eduards **II.** und nach Sprache und Styl ohne Zweifel das älteste der vorhandenen Englischen Mysterien, dürfte doch kaum die Uebergangsperiode aus der alten kirchlichen in die volksmäßige Behandlungsweise, geschweige denn den alten kirchlichen Styl selbst repräsentiren. Vielmehr scheint es ein einzelnes Ueberbleibsel solcher Stücke zu seyn, die vielleicht von den Geistlichen selbst, vielleicht von Laien, jedenfalls aber ohne Verknüpfung mit dem Kultus, an irgend einem Feste (vielleicht am Oster-Sonnabend) zur Erhöhung der Feier nebenher aufgeführt wurden. Dieß geht schon daraus hervor, daß es einen Prolog hat, der die Aufführung und den Gegenstand derselben ankündigt; auch ist es ohne alle liturgischen Elemente, ohne Gesänge, ohne biblische Stellen, eine bloße Unterhaltung Satans mit Christus und des letzteren mit Adam und Eva, Abraham, David, Moses und Johannes dem Täufer. Jede Beziehung zum Kultus fehlt, wie in allen übrigen der erhaltenen Englischen Mysterien. Daraus erklärt es sich wohl, daß die Englischen Literar-Historiker meist unrichtige Vorstellungen haben über den Ursprung der s. g. Mirakel-Spiele. Warton (**Hist. of Engl. Poetry. II. p. 366 f. edit. 4to**) schwankt zwischen der Ansicht Voltaires, der den Ursprung der Mysterien auf Gregor von Nazianz (als angeblichen Verfasser des oben erwähnten *Χριστὸς πάσχων*) zurückführte, und der Meinung eines andern Franzosen (Dü Tilliot's), wonach die Geistlichen des Mittelalters auf die Aufführung von Mysterien gefallen wären, um das Volk von den frivolen Lustbarkeiten, Tanz und Spiel und Mummereien, denen es besonders an den Jahrmärkten sich hingegeben, abzuziehen. Percy sucht die ersten Anfänge der Mysterien in den s. g. **Dumbshows**, dem Französischen **Drame muet** (wovon nach Michel **I**, S. **XXX**. die ersten Spuren erst im vierzehnten Jahrhundert vorkommen), pantomimischen Vorstellungen, die zuerst mit wenigen kurzen Reden untermischt, allgemach zu einer Reihe von zusammenhängenden Dialogen angewachsen, endlich in Akte und Scenen eingetheilt worden seyen (**Reliques of ancient Engl. Poetry. 1744. I, 128**). Andere, wie Mar-

riott (a. O. S. IX), verwechseln die Anfänge des modernen Theaters mit jenen alten, an das antike Drama sich anschließenden Versuchen, und machen den Tragiker Ezechiel zum ersten Dramatiker der christlichen Zeitrechnung. Collier (II, 126) sucht die beiden von Warton angeführten Ansichten zu vermitteln, und meint, daß zwar Gregor von Nazianz als «Erfinder» der Mysterien anzusehen sey, daß aber erst später die Geistlichen auf das von ihm gegebene Beispiel um der Belehrung des Volks willen zurückgekommen seyen. — Die oben nachgewiesene naturgemäße Entwickelung der Mysterien aus dem katholischen Cultus ist, soviel ich weiß, noch von keinem Englischen Literar-Historiker anerkannt.

Die erste sichere Spur von Mirakel-Spielen in England findet sich im Anfange des zwölften Jahrhunderts, um **1110**. Um diese Zeit veranstaltete Geoffrey, ein Mitglied der Pariser Universität, damals noch Laie (seit **1119** selbst Abt von St. Albans) während seines Aufenthalts in St. Albans, wohin er vom damaligen Abte zur Uebernahme der Klosterschule aus der Normandie herübergerufen worden, die Aufführung eines Mirakelspiels aus dem Leben der h. Katharina, und erbat sich dazu Kleider und Bühnenschmuck aus der Sakristei des Klosters (Collier **II, 3.**). Diese Notiz, welche Matthew Paris (um **1240**) in seinen Lebensbeschreibungen der Aebte von St. Albans giebt, zeigt zunächst, daß dergleichen Spiele damals in England noch etwas Neues gewesen seyn müssen (denn sonst würde der gute Paris die ganze Sache kaum erwähnt haben); ferner daß ein Laie und ein Franzose es war, der sie zuerst einführte; und endlich daß die ersten Darsteller, in diesem Falle wenigstens, nicht Geistliche, sondern ebenfalls Laien waren (Sharp a. O. S. **7.** macht sie ohne Grund zu Novizen des Klosters); — denn sonst hätte Geoffroy nicht nöthig gehabt, sich die Kappen und Kleider aus der Sakristei des Klosters zu borgen. Obwohl nun ohne Zweifel schon im zwölften Jahrhundert auch von der Englischen Geistlichkeit Mysterien aufgeführt wurden (wie schon die Bemerkung von William Fitzstephan, der vor dem Jahr **1182** schrieb, beweist; Collier **I, 1** ff.), ja obwohl das geistliche Schauspiel um diese Zeit wahrscheinlich auch in England noch fast ausschließlich in den Händen des Klerus war, so zeigt doch jene Thatsache, wie frühzeitig hier durch französischen Einfluß das Beispiel einer

Mysterien-Aufführung durch Laien gegeben war, — ein Beispiel, das nicht ohne nachhaltige Folgen geblieben seyn dürfte.

Ich glaube wenigstens, daß jene Mirakel-Spiele zu Chester, die sich historisch bis zum Jahre 1268 zurück verfolgen lassen, und von da ab bis 1577 mit einigen Unterbrechungen alljährlich zu Pfingsten gegeben wurden, bereits außerhalb der Kirche, wenn auch unter Mitwirkung der Geistlichen, aufgeführt wurden. Nach dem, was Collier (II, 129 ff. Vgl. Wright: Chester-Plays p. XIII. ff.) anführt, kann es kaum zweifelhaft seyn, daß diese theatralischen Spiele anfänglich Französisch gegeben und wahrscheinlich erst um 1338 (vielleicht von Ralph Higden) in's Englische übertragen wurden. Die noch vorhandene, von Wright herausgegebene Sammlung hat nicht nur in einzelnen Stellen französische Verse, die plötzlich den Englischen Dialog unterbrechen (z. B. Chester Plays p. 101. 148. 152.), sondern zeigt auch häufige Spuren einer Uebertragung einzelner Stücke aus dem Französischen oder wenigstens eines engen Anschlusses an französische Muster (Wright a. O. S. XIV.). Die Stücke dieser Sammlung, wenn auch später vielfach erweitert und verändert, reichen mithin in ihren ursprünglichen Elementen höchst wahrscheinlich bis in die erste Hälfte des vierzehnten, vielleicht bis zum dreizehnten Jahrhundert hinauf. Nun können aber diese Stücke unmöglich in der Kirche aufgeführt worden seyn. Denn zunächst waren sie nach den (freilich erst aus dem 16. Jahrhundert herrührenden) Handschriften, in welchen sie sich erhalten haben, offenbar lange schon im Besitz der Trading-Companies von Chester. Demnächst aber, und das ist die Hauptsache, tragen sie durchgängig ein so weltliches, volksmäßiges Gepräge, daß sie unmöglich aus ursprünglich kirchlichen Mysterien durch bloße Erweiterung und Umbildung entstanden seyn können, sondern später neu gedichtet seyn müssen, in welchem Falle aber die Französischen Verse unerklärlich wären. Dazu kommt, daß nach zwei ganz unverfänglichen Zeugnissen von Zeitgenossen (bei Wright a. O. p. IX ff.) bereits im dreizehnten Jahrhundert «Miracula» oder «Miracles» *) außerhalb der Kirchen, auf Wiesen, öffentlichen Straßen und Kirchhöfen vor der Masse des Volks aufge-

*) In Frankreich unterscheidet der Sprachgebrauch ziemlich constant zwischen Miracles und Mystères, d. h. zwischen Stücken, welche das Le-

führt worden, und zwar Mirakel-Spiele von sehr populärem Charakter: denn es wird ausdrücklich bemerkt, daß die schauende Menge zuweilen in ein schallendes Gelächter ausgebrochen sey. Wir werden also annehmen dürfen, daß in England, durch französischen Einfluß vermittelt, das geistliche Schauspiel schon mit dem dreizehnten Jahrhundert zur Volksbelustigung geworden war, obwohl daneben (wie die Ermittelungen Sharps a. O. S. 6 ff. und Colliers II, 141 f. beweisen) noch lange Zeit (noch 1492) auch von den Geistlichen selbst Aufführungen veranstaltet wurden, die ohne Zweifel strenger an dem alten, kirchlichen Mysterienstyle festhielten, von denen aber bis jetzt leider keine Proben sich gefunden haben.

Dem sey indeß wie ihm wolle, jedenfalls tragen die drei großen Sammlungen von Mirakel-Spielen, in welchen die Englische Literatur die ersten Gesänge ihres Dramas besitzt, nach innern und äußeren Kennzeichen deutliche Spuren an sich, daß sie — wenigstens dem größten Theile nach, — gleich ursprünglich außerhalb der Kirche entstanden sind. Nur bei der unter dem Titel **Ludus Coventriae** von Halliwell herausgegebenen Sammlung kann hierüber ein Zweifel entstehen. Zu Coventry wurden mindestens schon seit 1392 alljährlich mit geringer Unterbrechung bis zum Jahre 1591 von den **Trading Companies** Mirakel-Spiele aufgeführt, die, wie es scheint, die ganze Geschichte des Neuen Testaments (von Stoffen aus dem A. T. findet sich wenigstens keine Spur) umfaßten, und mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts schlossen, wie Sharp (a. O.) nachgewiesen hat. Ebendaselbst pflegten aber auch die **Gray-Friars** (Franziskaner) Mysterien darzustellen, die in Ruf standen, so daß Heinrich **VII** 1492 ausdrücklich nach Coventry kam, um diese «**Plays**» zu sehen (Sharp ebendas. S. 6.). Es entsteht mithin die Frage: wurden die in der genannten Sammlung enthaltenen Stücke, wenn doch Coventry ihre Heimath ist, — was ihrer Sprache nach durch die regelmäßig wiederkehrenden Provinzialismen (z. B. x für sh) als ausgemacht anzusehen ist, — von den **Trading-Companies** oder von den **Gray-Friars** aufgeführt? Das alte Manuscript stammt aus

---

ben und die Wunderthaten der Heiligen, und solchen, welche die biblische Geschichte behandeln. In England dagegen ist **Miracle-Play** der allgemeine Ausdruck, der beide Arten umfaßt.

dem Jahre 1468, und befand sich früher im Besitze Sir Rob. Cotton's (Halliwell S. VI). Folgt man der Notiz, welche Cotton's Bibliothekar, Dr. Rich. James, darauf gesetzt hat, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Stücke, wie James sagt, **scenice expressa et actitata olim per monachos sive fratres mendicantes**, also ursprünglich kirchliche Mirakelspiele waren. Dazu kommt, daß das einzige Pageant *), das sich in den Büchern der Trading-Companies von Coventry erhalten hat und das Sharp (a. O. S. 83—118 und aus ihm Marriott S. 59 f.) mittheilt, — es stellt die Geburt Christi mit dem Gruße der Hirten, der Anbetung der Könige und der Flucht nach Aegypten dar und wurde von der Tuchscherer- und Schneiderinnung aufgeführt, — von den Stücken (No. **XII** und **XV**) der **Ludi Conventriae**, welche denselben Stoff behandeln, durchaus abweicht. Auch finden sich hier und da in den Rechnungsbüchern der Zünfte noch die Personen namhaft gemacht, welche in den Pageants, z. B. der Mützenmacherinnung, vorkamen (Sharp S. 13. 36. 43. 66.); auch diese stimmen nicht mit den Figuren in den entsprechenden Stücken unserer Sammlung. — Dennoch kann man sich schwer zu der Meinung entschießen, daß diese Stücke sämmtlich und ganz so, wie sie in unserer Sammlung vorliegen, jemals von Geistlichen, und wären es auch die später allerdings sehr entarteten Jünger des h. Franciskus, sollten aufgeführt worden seyn: dafür trägt wenigstens der Eine und zwar der bei weitem größte Theil derselben ein gar zu weltliches, volksmäßiges, vulgäres Gepräge. Die Sammlung zerfällt nämlich nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich nach Geist und Charakter in zwei sehr ungleiche Hälften. Am Ende des dreizehnten Stücks (S. 130) werden die versammelten Zuschauer in einer Art Epilog, von «**Contemplacio**» gesprochen, unter Entschuldigung und Danksagung entlassen und zur Fortsetzung des Schauspiels auf Ostern wiederbestellt. Die ersten dreizehn Stücke müssen also abgesondert von den folgenden, zu einer andern Zeit gegeben worden seyn. (Auch zu Anfang von

*) Pageant ist der alt-Englische, beim Volke gebräuchlichste Name für diese, auf temporär aufgerichteten Bühnen gespielten Miracle-Plays. Das Wort ist wahrscheinlich aus Pegma (von *πήγνυμι*) corrumpirt, und bezeichnete ursprünglich nur das Gerüst, scaffold, échaffaud, auf dem die Stücke in den Straßen ꝛc. gegeben wurden. Sharp a. O. S. 3.

No. VIII S. 70 und No. XXIX S. 288 wird wenigstens ein neuer Anlauf durch prologische Begrüßung und Ermahnung des Publikums genommen; doch tritt derselbe weniger bestimmt hervor). Die ersten dreizehn Stücke weichen aber auch in Styl und Haltung von den folgenden erheblich ab. Zunächst ist die Behandlung weit undramatischer; der Stoff (sieben Stücke aus dem A. T., und sechs aus der Geschichte der Maria bis zum Besuche bei der Elisabeth) ist ohne Rücksicht auf seine scenische Darstellbarkeit ausgewählt, und daher vielfach bloß Erzählung dessen, was geschehen ist oder geschehen soll, mit langen lyrischen Ergüssen von Dank und Lob und Preis gegen Gott; die dialogischen Partieen meist kurz und ungelenk. Dafür aber ist die Haltung überall weit ernster, würdiger, kirchlicher. Das religiöse und sittliche Element treten entschieden in den Vordergrund. In den stets wiederkehrenden Gebeten und in den häufigen Ermahnungen der agirenden Personen unter einander zu einem gottgefälligen Leben spiegelt sich deutlich die Absicht religiöser und sittlicher Belehrung ab. Auch das Musikalische, das, wie wir gesehen haben, in den ältesten kirchlichen Mysterien vorherrschte, nimmt hier einen weit größeren Raum ein. Fast in jedem Stücke kommen ein Paar Gesänge lateinischer, meist zur Liturgie gehöriger Bibelverse und Strophen vor: in No. **VIII** (S. 73) wird sogar ausdrücklich vorgeschrieben «hier sollen sie singen die Sequenz: **Benedicta sit beata Trinitas**»; und am Schluß von No. **XIII** heißt es: «Wie wir mit einem **Ave** begonnen, so wollen wir schließen: **Ave Maria coelorum** singen wir unserer Frau»; — während sich in allen übrigen Stücken (mit Ausnahme von No. **XLI**, das auch nach der Handschrift aus der späteren Zeit Heinrichs **VIII** stammt) nur vier Stellen finden, wo ein Gesang eingeschaltet oder angeordnet ist. Endlich scheint auch die Sprachbildung dafür zu stimmen, daß die ersten dreizehn Stücke ursprünglich älter oder vielmehr unveränderter geblieben sind, und von einer gebildeteren Hand herrühren. Die Versbildung ist genauer, regelmäßiger und rhythmisch vollendeter als in den folgenden Stücken; lateinische Stellen kommen häufiger und weniger corrumpirt vor; der Ausdruck ist edler, würdiger, gebildeter: die vielen Citate aus der Bibel und der überall sich vordrängende Marien-Kultus — was beides in den folgenden Stücken völlig zurücktritt — verrathen einen geistlichen

Verfasser von altkatholischer Gesinnung. Ich trage daher kein Bedenken, die ersten dreizehn Stücke für Reste alter kirchlicher Mysterien zu erklären, die ursprünglich auch in der Kirche von den **Gray Friars** aufgeführt wurden, und wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt unverändert erhalten, doch alten kirchlichen Mysterien nachgebildet sind.

Was von den folgenden Stücken (von No. **XIV** bis **XXVII**, und von No. **XXVIII** bis **XL**) zu halten sey, hängt von einer Vergleichung derselben mit der Sammlung der **Chester-Plays** und der **Towneley-Mysteries** ab, welche unzweifelhaft von Trading-Companies aufgeführt wurden. Mit ihnen verglichen zeigen auch diese späteren Stücke immer noch einen größeren Ernst und eine würdigere Haltung; einige von ihnen (z. B. No. **XXXVI — XL**) erscheinen sogar den ersten dreizehn nahe verwandt. Ich vermuthe daher, daß auch sie ursprünglich aus dem Kapuziner-Kloster von Coventry herrühren, aber in einer Zeit entstanden sind, wo die entarteten Bettelmönche entweder selbst in der Umgegend umherzogen und ihre theatralischen Künste für Geld oder sonstige milde Gaben zur Schau stellten, oder doch ihre Pageants von Laien, vielleicht von den jungen Leuten aus den Zünften, vielleicht von Joculatoren und Histrionen, aufführen ließen. Nur unter dieser Voraussetzung wird es erklärlich, wie der Prolog, der alle einzelnen Stücke aufzählt, ihren wesentlichen Inhalt angiebt, und offenbar die Bestimmung unserer jetzigen Theaterzettel hat, nämlich die Aufführung mehrere Tage vorher dem Volke anzusagen, mit den Worten schließen kann:

„A Sunday next, yf that we may,
At VI of the belle we gynne our play,
In N. town, wherfore we pray,
That God now be youre spede. Amen."

Das **N** (**nomen**) füllt offenbar die leere Stelle aus, in welche der jedesmalige Name der Stadt, wo die Aufführung gerade stattfinden sollte, von den den Prolog sprechenden Verillatoren eingefügt werden sollte. Als dieser Prolog verfaßt wurde, war also die Sammlung bestimmt, an verschiedenen Orten der Schaulust des Volkes zu dienen. Auch geht aus den scenischen Anweisungen hervor, daß die Stücke (wenigstens von No. **XIV** ab) auf Gerüsten (**scaffolds**), und also wahrscheinlich außerhalb der Kirche gegeben wurden; denn daß man auch bei Aufführungen

in den Kirchen eigene Gerüste errichtet habe, davon findet sich sonst keine Spur. Endlich ist es wahrscheinlich, daß von der Zeit ab, da die Mirakelspiele aus den Gotteshäusern verdrängt waren und zugleich die Zünfte von Coventry regelmäßig ihre Pageants zur Frohnleichnamsfeier und an andern festlichen Tagen zu geben pflegten, die **Gray Friars** sich einen andern Schauplatz ihrer dramatischen Thätigkeit gesucht, und daher in andern Städten der Umgegend gespielt haben werden.

Obwohl die **Towneley-Collection** aus einer älteren Handschrift stammt, so habe ich doch von den Coventryer Mirakelspielen zuerst sprechen müssen, weil ich aus den angeführten Gründen überzeugt bin, daß viele derselben älter sind als die der Towneley- und Chester-Sammlung in der Gestalt wenigstens, in der uns letztere gegenwärtig vorliegen. Die **Towneley-Mysteries** führen ihren Namen von der Familie Towneley in Lancashire, in deren Besitz die Handschrift seit alten Zeiten sich befand und wieder zurückgekommen ist. Die Handschrift ist die älteste von allen drei Sammlungen: sie stammt aus den Zeiten Heinrichs **VI.** Und aus einer Beschreibung weiblicher Kleidertrachten, die in einem der Stücke vorkommt, läßt sich, wie Hunter, der Herausgeber (S. **VIII**) nachweist, mit Sicherheit entnehmen, daß einzelne und vielleicht der größte Theil der Stücke ursprünglich gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstanden seyn dürften. Auch deuten die Worte, mit denen der **Magnus Herodes** sein Pageant schließt: **I can no more Franche** (S. 153), auf eine Zeit hin, in der es noch gewöhnlich war, daß die Fürsten und Großen des Reiches Französisch sprachen. Die Heimath dieser Spiele war ohne Zweifel Yorkshire und zwar Wakefield oder Woodkirk (eine Zelle der Augustiner in der Nähe von Wakefield, abhängig vom großen Hause St. Oswald zu Nostel). Dieß ergiebt sich nicht nur aus der Sprache, die viele Eigenthümlichkeiten des Yorker Dialekts zeigt, sondern namentlich aus einzelnen Bemerkungen, die an dem Anfang verschiedener Stücke sich beigeschrieben finden, und aus denen erhellt, daß sie von den Zünften von Wakefield, z. B. von der Zunft der Lohgerber, der Handschuhmacher, der Fischer, aufgeführt wurden (Hunter S. **VIII—XVI**). Nur einzelne Stücke machen hiervon eine Ausnahme: der **Processus Prophetarum** ist der Sprache nach moderner und weicht in Styl und Struktur von den übrigen

Stücken ab; auch der **Pharao**, **Caesar Augustus** und die **Annunciatio** scheinen von einer andern Hand herzurühren; wenigstens findet sich in diesen drei Stücken keine Spur des Volksdialekts von Yorkshire.

Die Towneley-Sammlung war sonach höchst wahrscheinlich bereits um dieselbe Zeit, seit welcher nachweislich die Trading-Companies von Coventry ihre Pageants aufführten, im Besitze der Innungen und Zünfte von Wakefield, d. h. bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Dem entspricht der Charakter der Sammlung. Die meisten Stücke sind so weltlich und populär gehalten, daß sie offenbar von Anfang an zur Volksbelustigung bestimmt waren. Am meisten Volksthümliches, aber auch die größte drastische Lebendigkeit zeigen die beiden Schäfer-Pageants (S. 84 — 120), namentlich das zweite (S. 98 f.), in welchem die Anbetung der Hirten völlig in den Hintergrund gedrängt wird von der Darstellung eines ländlichen Schafdiebstahls und dessen Entdeckung. Aber auch das **Juditium** (S. 305 f.), in welchem die Teufel und insbesondere Tutivillus nicht ohne Witz allerlei Thorheiten, Gebrechen und Laster der damaligen Zeit durchhecheln, ferner der **Processus Noe cum filiis** (S. 20 f.), der **Magnus Herodes** (S. 140 f.) u. A. zeichnen sich durch Frische und gewandte dramatische Behandlung aus. Der kirchliche Charakter hat sich fast ganz verloren; nur einzelne Stücke, wie der **Abraham, Isaac, Jacob**, die **Purificatio Mariae**, die **Pagina Doctorum** und namentlich der **Processus Prophetarum** erinnern durch ihre ernstere Haltung und paränetische Tendenz an den kirchlichen Ursprung und die religiöse Basis. Auch das musikalische Element ist so gut wie ganz verschwunden; nur in dem ebenfalls ernster gehaltenen **Thomas Indiae** heißt es ein Paarmal: **Tunc venit Jesus et cantat: Pax vobis etc.**, und in der **Ascensio Domini** (S. 300) kommt ein Gesang der Engel vor. — Merkwürdig ist die Mischung von Latein und Englisch, in der Pilatus zu Anfang des **Processus Talentorum** (S. 233) redet. Sie beweist zusammen mit den fast durchgängig Lateinischen Bühnenanweisungen, daß die Stücke wohl kaum von den Gliedern der Trading-Companies selbst, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich von Mönchen oder Geistlichen verfaßt, vielleicht auch unter deren Leitung und Mitwirkung gegeben wurden

(wovon nach Collier II. 142 f. 146 nicht nur in England, sondern nach Jubinal I. S. XLVIII. f. II. S. VIII. ff. auch in Frankreich noch im 15. und 16. Jahrhundert nachweislich Beispiele vorkommen*). Auch zeigen die beiden Schäfer-Pageants; die denselben Stoff, die Anbetung der Hirten, verschiedentlich behandeln, daß die Stücke frühzeitig umgearbeitet oder zu verschiedenen Aufführungen neu gedichtet wurden. Dasselbe geht aus einzelnen Notizen in den Büchern der Trading-Companies von Coventry hervor (Sharp S. 36. 112. Ein Beispiel ähnlicher Art in Deutschland bei Mone a. O. S. 273). Auch dies bestätigt unsere Ansicht, daß die Stücke zu verschiedenen Zeiten verfaßt seyn, und nur in ihren ältesten Elementen bis ins vierzehnte Jahrhundert hinaufreichen dürften.

Aehnlich verhält es sich mit den **Chester-Plays.** In ihren ersten Anfängen vielleicht die ältesten, sind sie nicht nur nach den Handschriften, in denen sich die Sammlung erhalten hat, die jüngsten, — die fünf Handschriften derselben stammen aus **1591, 1592, 1600, 1605 und 1607 (Wright, Introduction p. XX.)** — sondern in der Gestalt, in der sie uns vorliegen, reicht auch ihre Abfassung schwerlich über den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts hinauf. Einzelne Stücke dürften sogar noch spätern Ursprungs seyn. Der Charakter des Ganzen ist dem der Towneley-Mysterien nahe verwandt; auch hier ein Schäfer-Pageant (S. 119 ff.), das ein ziemlich gelungenes, lebendiges Bild des Englischen Landlebens der Zeit giebt; auch hier viele Züge einer derben, volksthümlichen Komik; auch hier Herodes ein karikirter Tyrann, der auf der Bühne herumwüthet, flucht und schimpft; von Gesang auch hier nur wenige Spuren (nur die Engel singen das **Gloria in excelsis** und Maria das **Magnificat**; außerdem findet sich nur zweimal am Rande die Bemerkung: **Here a song**, dafür aber desto öfter die Anweisung: „**Minstrells Playinge.**") Aber auch hier nicht selten lateinische Bibelverse und die Büh-

*) Dafür spricht auch die historische Thatsache, daß noch 1426 zu York, ein Mönch der Minoriten, William Melton, nicht nur in Predigten die Darstellung von Mysterien, welche die Yorker Trading-Compagnies jährlich aufzuführen pflegten, angelegentlich empfahl, sondern auch ausdrücklich in der alten Urkunde bezeichnet wird als: **Professor of holy Pageantry**, d. h. doch wohl als Verfasser oder Lehrer und Leiter (Regisseur) der Aufführungen. Sharp 133.

nenanweisungen in lateinischer Sprache, so daß wahrscheinlich auch diese Stücke ursprünglich von Geistlichen verfaßt, und nur später vielfach umgedichtet wurden.

In Geist und Charakter stimmen sonach alle drei Sammlungen so ziemlich überein: sieht man von den ersten dreizehn und einigen andern Stücken der **Ludi Coventriae** ab, so kommen keine wesentlichen Abweichungen vor. Auch die äußere Form der Aufführung wird bei allen so ziemlich dieselbe gewesen sein. In dieser Beziehung liefern die **Leetbooks** der Innungen von Coventry, und ein Paar (freilich aus später Zeit stammende) Berichte von Augenzeugen das nöthige Material, um uns eine genaue Vorstellung zu machen. Die Bühne, die ebenfalls Pageant hieß, bestand in einem hohen Gerüste, auf vier Rädern, mit zwei Räumen, einem obern und einem untern: in diesem zogen sich die Darsteller an, auf dem oberen spielten sie. Oft, wie die Stücke selbst zeigen, müssen solcher Bühnen mehrere neben einander aufgestellt gewesen seyn, so daß die agirenden Personen von einer auf die andere, d. h. von einer Stadt oder Gegend nach der andern, sich begeben konnten *). Jede größere Zunft hatte ihr eigenes Pageant, auf dem sie ihr eignes Stück auf eigne Kosten darstellte (nur die kleineren Zünfte traten zusammen zur Ausrüstung und Aufführung eines Pageants). Diese beweglichen Bühnen wurden in den Straßen herumgefahren. In Chester z. B. begann man mit dem ersten Stücke, (dem Falle Lucifers, von den Lohgerbern gegeben) früh morgens vor den Thoren der Abtei, und nachdem das Stück hier abgespielt war, wurde der Wagen nach High-Crosse vor das Haus des Mayors gerollt, und von da weiter durch die verschiedenen Straßen, bis die für den Tag bestimmten Stücke durchgespielt waren. Die Wagen der verschiedenen Innungen lösten an den bestimmten Spielplätzen sich ab und jede Zunft wiederholte ihr Stück immer wieder, so daß an jedem Platze die ganze Zahl der Stücke aufgeführt wurde. So berichtet ein Augenzeuge, der Archidiaconus Rogers, in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts

*) In Frankreich scheint man nur Ein Gerüst gehabt, aber dasselbe in drei Etagen eingetheilt zu haben, wovon jede eine Stadt oder eine Provinz, die oberste aber auch wohl das Paradies, die mittlere das Purgatorium, die unterste die Hölle, je nach dem Bedarf des Stückes, darstellte. Jubinal I, S. XLI.

(Sharp, S. 17 ff.) Die Gesammtzahl der Stücke, wie derselbe Augenzeuge bemerkt, war 24, gemäß der Zahl der Innungen, von denen sie gegeben wurden; und diese Zahl findet sich auch in der erhaltenen Sammlung wieder, in der zugleich über jedem Stücke die Innung, die es aufführte, angegeben ist. Die Zeit der regelmäßigen jährlichen Aufführungen war in Chester das Pfingstfest, in Coventry dagegen das Frohnleichnamsfest. Dieser Tag scheint auch in den meisten andern englischen Städten, wo Spiele der Art vorkommen, zur Aufführung derselben bestimmt gewesen zu seyn; so in Skinners-Hall zu London, in New-Castle am Tyne, in York, in Leeds, Dublin, Edinburg (Sharp S. 121. 133 ff. Vgl. Collier I. 11. II. 139 f.), — ein Beweis, daß der Ursprung derselben an diesen Orten höchst wahrscheinlich nicht über das Ende des dreizehnten oder den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts hinaufreicht, da bekanntlich das Frohnleichnamsfest erst 1264 durch Urban IV. in die Kirche eingeführt ward. An andern Festtagen und festlichen Gelegenheiten scheinen meist nur außerordentlicher Weise Pageants aufgeführt worden zu sein, so namentlich wenn Könige und Fürsten die Städte besuchten (Sharp S. 125 f. 145 ff.).

Vor den Deutschen und Französischen Mysterien zeichnen sich die Englischen Mirakel-Spiele durch das Streben nach einer gewissen Universalität, nach Vollständigkeit und Abrundung des Inhalts aus; sie trachteten offenbar alle Hauptmomente der ganzen Weltanschauung zu umfassen. Letztere war im Mittelalter wesentlich religiös: alle historischen Ereignisse hatten eine religiöse Bedeutung, waren zugleich strafende, belehrende, warnende Thaten Gottes, und wurden daher in den Rahmen der h. Geschichte A. und N. Testaments wohl oder übel eingeordnet; diese war das Prototyp, das prophetische Urbild alles historischen Geschehens Der feine historische Sinn der Engländer scheint das geistliche Schauspiel vorzugsweise von diesem Gesichtspunkte aus, wenn auch nicht mit klarem Bewußtsein, doch im dunklen Gefühle aufgefaßt und ausgebildet zu haben. Zum Theil wenigstens erkläre ich mir daraus die merkwürdige Erscheinung, daß nach den bisherigen Ermittelungen gerade nur in England, und zwar nicht bloß in Coventry, Wakefield und Chester, wie die erhaltenen drei großen Sammlungen zeigen, sondern nach verbürgten Nachrichten auch in York, in New-Castle am Tyne (Sharp a. O.), und so-

nach vermuthlich auch noch an andern Orten, die ganze h. Geschichte vom Falle Lucifers bis zum jüngsten Gerichte in einer Reihefolge von Stücken zur Darstellung gebracht wurde. Die Mischung des Religiösen und Weltlichen, des Heiligen und Profanen, des Biblisch-Historischen mit Beziehungen zur unmittelbaren Gegenwart, und damit weiter des Ernsten und Erhabenen mit dem Lächerlichen, ja mit rohen Ausbrüchen des Volkswitzes, ging zwar zunächst ohne Zweifel von dem Bestreben aus, die Menge zu fesseln und zu belustigen (**to make sport, to glad the hearers**, wie es in den **Chester-Plays** S. 1. ausdrücklich heißt), und fand sich von selbst ein, nachdem die Mysterien aus der Kirche in die Hände des Volks übergegangen waren. Von jenem Gesichtspunkte aus gewinnt indeß diese Mischung zugleich eine gewisse ideelle Bedeutung. Denn von ihm aus erschien die h. Geschichte über Zeit und Raum erhaben; sie war eine beständig präsente; die ganze Gegenwart mit allen ihren kleinen und großen Begebenheiten war ein Glied derselben, trat also auch ohne Zwang in Beziehung zu ihr. Danach ferner war in der Gegenwart, wie in der h. Geschichte ein fortdauernder Kampf zwischen dem Reiche des Lichts und der Finsterniß; der Teufel war hier wie dort eine stets gegenwärtige Person. Das Böse aber erscheint dem gesunden Sinne des Volks immer zugleich lächerlich. Die komischen Partieen werden daher stets nur vom Teufel und seinen Dämonen, oder von den Würdenträgern seines Reiches auf Erden, wie Herodes, Cäsar Augustus und deren Dienern, dargestellt. (Von den heiligen Personen fällt nur auf Noah und allenfalls auf Joseph, wo er sich über seine vermeintliche Hahnreischaft beklagt, ein Streiflicht des Lächerlichen).

Die Auswahl und Zusammenstellung der Begebenheiten aus der Bibel ist in den drei erhaltenen Sammlungen mit geringen Abweichungen dieselbe. Sie beweist, daß man das alte Testament vornehmlich um des Sündenfalls (der Engel und Menschen) und der Sündfluth willen, d. h. als ideelle Basis der großen Thatsache der Erlösung, um welche die Ereignisse des N. T. sich drehen, in den Kreis der Darstellung hineinzog. Denn in allen drei Sammlungen wird von der Geschichte des Jüdischen Volks seit Moses nichts erwähnt; nur der s. g. **Processus Prophetarum** in der Towneley-Sammlung und **The Prophets** in den **Ludi Coventriae** (eine Zusammenstellung der Genealogie des

Hauses Davids) bilden den Uebergang von der Zeit Mosis zur Geburt Christi. Die Stücke aus dem N. T., deren Zahl weit größer ist, stellen die Hauptmomente des Lebens Christi in chronologischer Reihefolge zusammen, untermischt mit einzelnen Zügen aus den apokryphischen Evangelien (wahrscheinlich spätere Zusätze, um den Aufführungen den Reiz der Neuheit zu geben). Die Leidensgeschichte bildet den Mittelpunkt und ist verhältnißmäßig bei weitem am ausführlichsten behandelt, fast jeder Schritt derselben durch ein eignes Stück repräsentirt. Die Auferstehung, die Begegnung des Auferstandenen mit Maria und den Jüngern vor Emmaus, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heil. Geistes (und in der Coventryer-Sammlung die **Assumption of the Virgin**), — Begebenheiten, in denen die heil. Geschichte bereits den irdischen Boden verläßt, — machen den Uebergang zum jüngsten Gericht, dem Schlußstein der alten und dem Anfange der neuen Welt, dem letzten Stücke in allen drei Sammlungen. —

In künstlerischer Beziehung übertreffen die Englischen Stücke, namentlich der Towneley- und der Chester-Sammlung, die Deutschen und zum Theil auch die Französischen (wenigstens die von Jubinal mitgetheilten) durch größere drastische Lebendigkeit und eine gewisse Geschicklichkeit in der Disposition der dargestellten Begebenheiten wie in der Dramatisirung des Stoffes überhaupt. Während die Deutschen Mysterien bis zum fünfzehnten Jahrhundert hin immer noch das halb lyrische, halb plastische Element, von dem sie ausgingen, vorherrschend an sich tragen, und dasselbe nur, wie anfänglich durch den musikalischen Vortrag, so später durch den poetischen Ausdruck der Empfindung und Contemplation mehr und mehr zu beleben suchen, zeigen die Englischen von Anfang an eine mehr dramatische Haltung. Von den langen Reden, die auch in den französischen Stücken noch vielfach vorkommen, von den lyrischen Ergüssen, in denen die Deutschen sich ergehen, finden sich nur selten noch vereinzelte Spuren (am meisten in den **Ludi Coventriae**); sie erscheinen besser dialogisirt, der Dialog bewegt sich wenigstens rascher und freier; insbesondere aber tritt die Aktion mehr in den Vordergrund. Man sieht, jener lebendige Sinn für die Handlung und damit für das Lebensprincip der dramatischen Kunst, jener ächt dramatische Geist, der die Englische Bühne im Zeitalter Shakspeares

trug und hob, regte bereits in den ersten Anfängen des Englischen Schauspiels seine jugendlichen Schwingen.

Die Aktion trägt indeß auch in den Englischen Mysterien noch einen überwiegend *epischen* Charakter. Es ist noch ein rein äußerliches Geschehen, dessen Gründe und Motive hinter der Bühne, ja jenseit des irdischen Daseyns überhaupt, liegen; keine Handlung wird aus dem Leben und Charakter der handelnden Personen hergeleitet oder durch die vorangegangenen Zustände und Verhältnisse motivirt, jede tritt vielmehr unversehens und unvorbereitet wie ein zufälliges Naturereigniß ein: jede erscheint nur als besonderes Moment des von Gott entworfenen Planes der biblischen Geschichte, und hängt daher, ganz wie im Epos, mehr oder minder an den unsichtbaren Fäden, an denen die himmlischen Mächte das Leben der Sterblichen leiten; — kurz die Handlung geschieht mehr *für* die Menschen als *durch* die Menschen. Diese sind nur die Werkzeuge, deren die Hand Gottes sich bedient, oder die Gefäße, welche den göttlichen Willen aufzunehmen, die göttliche That sich anzueignen haben; die ganze Geschichte geht noch in einseitiger Objektivität an ihnen vorüber, ihre subjektive Betheiligung daran besteht bloß in der Empfindung, im Mitgefühl, in der receptiven Thätigkeit des Geistes; die Persönlichkeit, die Individualität, die Willensfreiheit des Subjekts kommt nicht nur nicht zu ihrem Rechte, sondern hat noch gar keinen Antheil an der dramatischen Gestaltung des Stoffes. Damit ist dann aber auch die andere, praktische Seite der Religion, die *Sittlichkeit*, welche die Freiheit des Willens voraussetzt, nothwendig von der dargestellten Handlung ausgeschlossen. Die Religion in der einseitigen Fassung als ein göttliches Thun und Leiden für die Menschen und als ein Glaube der letzteren, der nur aufzunehmen hat, was ihm dargeboten wird, beherrscht das Ganze. Es ist das Jenseit des mittelalterlichen Idealismus, der den Realismus, die diesseitige natürliche Wirklichkeit des irdischen Daseyns, entweder in sich absorbirt, oder im schroffen Gegensatz von sich ausschließt, in dem einen wie im andern Falle aber nicht zu Worte kommen läßt.

Diese Mängel, diese Einseitigkeiten des geistlichen Schauspiels mußten überwunden werden, wenn das Drama einen Schritt weiter in seiner Entwickelung thun sollte. Sie lagen aber in der Sache selbst, im ersten Keime, im innersten Wesen der Mysterien.

Der Fortschritt konnte daher nicht aus einer weiteren Ausbildung der letzteren hervorgehen, sondern es bedurfte der Schöpfung einer neuen Art von Dramen neben und gegenüber dem religiösen Schauspiel. Diese neue Gattung war es, die in England wie in den übrigen Theilen der christlichen Welt unter dem Namen der Moralitäten auftrat. —

Die Entstehung der Moralitäten oder **Moral-Plays** um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunders muß als Epochemachend angesehen werden; man kann daher von diesem Zeitpunkte an die zweite Periode der Geschichte des Englischen Drama's datiren.

Will man den Ursprung derselben in den ersten Keimen und Elementen, aus denen sie hervorgingen, erfassen, so darf man nicht übersehen, daß bereits zu den ältesten kirchlich-religiösen Anfängen der dramatischen Kunst, zu jenen im strengen Kirchenstyl gehaltenen Mysterien, sich frühzeitig auch ein weltliches Element hinzugesellte. Nachdem einmal die Lust an scenischen Darstellungen geweckt war, mischte man sie auch in die mancherlei Festlichkeiten ein, welche bei weltlichen Anlässen, zur Ehre und Ergötzung der Könige, der Grafen und Barone veranstaltet wurden. Profane Mummereien und mimische Spiele waren, wie oben angedeutet worden, ohne Zweifel so alt oder noch älter als die Mirakelspiele. Von ihnen ging man aus, und fing nach der Entstehung der Mysterien allgemach an, sie mehr und mehr dramatisch zu gestalten. Im vierzehnten Jahrhundert zeigt sich in Frankreich zuerst das stumme Drama (le **Drame muet**, das Englische **Dumb-show**), wahrscheinlich eine Frucht der weiteren Entwickelung jenes weltlichen Elements, wenn sein Stoff auch vielfach aus der biblischen Geschichte entlehnt ward. Gleichzeitig, der ersten Anlage nach sogar schon im dreizehnten Jahrhundert, traten in Frankreich die s. g. **Entremets** auf, und wurden bei den Fürsten und Herrn bald so beliebt, daß sie bei keinem ihrer Feste fehlen durften. Nach den Nachrichten, die sich darüber erhalten haben (Jubinal a. O. I. S. XXX ff.), scheinen sie anfänglich mehr auf das Auge berechnet, eine Art von lebender Bilder mit allegorischer Bedeutung, glänzende Schaustücke mit künstlichen Verwandlungen, groteske Atrappen innerhalb einer lebendigen Scenerie, gewesen zu seyn, von kurzen erklärenden Reden begleitet; eine weitläufige Maschinerie spielte wenigstens eine Haupt-

rolle dabei. Solche **Dumb-shows** oder **Entremets** waren vermuthlich jene am Hofe Eduards **III** beliebten Spiele, welche unter dem Namen **Ludi domini regis** erwähnt werden, nach dem erhaltenen Verzeichniß der dazu gebrauchten Kleider, Masken ꝛc., offenbar dramatischer Art (Collier **I**, 15). Aehnliche Spiele veranstaltete Richard **II**. im J. 1389, und 1401 führten 12 Londoner Aldermen und deren Söhne vor dem Könige und dem Kaiser von Constantinopel ein großes «**Mummyng**» auf, wahrscheinlich ebenfalls ein **dumb-show** im Charakter der französischen Entremets (Ebend. S. 16 f.). Wie in Frankreich, so wurden auch in England die Könige und Prinzen bei ihrer Ankunft in den Städten und Schlössern von historisch-symbolischen und allegorischen Figuren mit Reden und Zwiegespräch begrüßt. So veranstalteten die Londoner Bürger 1377 zur Ergötzung des jungen Prinzen Richard (des nachmaligen Richard II.) ein Mumming in den Straßen von London (Ebend. S. 17); und die Königin Margaretha wurde bei ihrem Einzuge in Coventry (1455) von den Propheten Jeremias und Jesaias empfangen, innerhalb der Stadt bewillkommneten sie zuerst St. Eduard und St. Johann der Evangelist, sodann in einer andern Straße die 4 Tugenden, der Rechtschaffenheit, Mäßigkeit, Stärke und Klugheit, u. s. w. (Sharp, a. O. S. 145 f.). Das Wort **Interlude** oder **Enterlude** ist wahrscheinlich nur die Englische Uebersetzung des Französischen **Entremet**. Der Name war bereits unter Eduard **IV**. im allgemeinen Gebrauche (Collier **II**, 271). Und obwohl wir nicht wissen, was damit ursprünglich bezeichnet worden, so beweist doch der Umstand, daß viele der ältesten **Moral-Plays** denselben Namen führen, daß die Moralitäten höchst wahrscheinlich in ihren ersten Anfängen an diese «Zwischenspiele» auf den Festen der Großen sich anlehnten.

Dies war indeß wohl nur der Eine Faktor, der zur Entstehung derselben mitwirkte. Auf der andern Seite haben die Moralitäten, in England wenigstens, ohne Zweifel ihre Wurzeln im geistlichen Schauspiele, und erscheinen als eine Abart der Mysterien. Man begann damit, die in den weltlichen Festspielen gebräuchlichen allegorischen Figuren zur Abwechselung und Ausschmückung des Stoffes auch in die Mirakelspiele einzumischen. In dem **11**. Stücke der Coventryer Sammlung (S. 106.) erscheinen bereits **Veritas, Justitia, Pax** und **Misericordia**; in einem der folgen-

den (**No. XIX.** S. 184) tritt der Tod personificirt auf, und unter den von den Innungen in ihren Pageants dargestellten Personen wird «die Mutter des Todes» (eine Personification der Sünde) mit aufgeführt (Sharp S. 47). In einem späteren Mirakelspiele, nach der Handschrift aus der Zeit Heinrichs **VII**, wahrscheinlich aber älteren Ursprungs, welches die Geschichte der Maria Magdalena sehr frei behandelt (analysirt von Collier II, 231 f.), spielen bereits der Teufel und die sieben Todsünden die Hauptrolle. Nachdem man einmal an der Allegorie Geschmack gefunden, lag es nahe, den Grundgedanken der Mysterien (der in der cyklischen Composition der Englischen **Miracle-Plays** besonders klar heraustritt), den Sündenfall und die Errettung der sündigen Menschheit durch göttliche Gnade, auch in allegorischer Form auszudrücken. Dieser Grundgedanke kehrt in der That gerade in den ältesten Englischen Moralitäten unter verschiedenartigen Einkleidungen mit so auffallender Stetigkeit wieder, daß wir dieselben schon darum nothwendig in das Verhältniß einer ideellen Verwandtschaft, einer geistigen Kindschaft zu den Mysterien stellen müssen.

So beginnt z. B. **The Castle of Perseverance**, eines der ältesten, obwohl schon sehr ausgebildeten Moral-Spiele (aus der Zeit Heinrichs **VI**), das sich handschriftlich erhalten hat, mit einer Unterredung zwischen **Mundus**, **Caro** und **Belial**, die sich weitläuftig über ihre Macht und Eigenschaften auslassen. Darauf tritt **Humanum Genus**, eben geboren, jung und nackend auf, erklärt sich über sich selbst, während deß zwei Engel, ein guter und ein böser, rechts und links sich zu ihm gesellen, und ihn, gegen einander disputirend, jeder auf seine Seite zu ziehen suchen. **Humanum Genus** entscheidet sich für den bösen Engel. Dieser führt darauf seinen Zögling zu **Mundus**, der gerade mit seinen beiden Freundinnen **Stultitia** und **Voluptas** sich unterhält, und letztere beordert, **Humanum Genus** zu warten und zu bedienen; auch **Detractio** wird ihm zum Begleiter bestellt, und verschafft ihm die Bekanntschaft der **Avaritia**, die ihn sodann zu den sechs übrigen Todsünden bringt. Der böse Engel jubelt, der gute klagt, und sendet endlich **Confessio** zu **Humanum Genus**. Sie wird zwar anfänglich zurückgewiesen, weil sie zu früh komme ꝛc. Allein mit Hülfe der **Poenitentia** gelingt es ihr doch, **Humanum Genus** für sich zu gewinnen. Auf die Frage

des Bekehrten, wo er in Sicherheit wohnen könne, wird er nach der Burg der Perseveranz geführt, wobei der böse Engel bemerkt, daß **Humanum Genus** jetzt 40 Winter alt sei. In der Burg bilden die 7 Cardinaltugenden seine Gefährten; sie werden von den 7 Todsünden, an deren Spitze Belial, belagert, aber ohne Erfolg: aus ihren Klagen darüber ersieht man, daß sie am meisten zu leiden haben von den Rosen, die **Caritas** und **Patientia** auf sie schleudern, und wovon sie «braun und blau» geschlagen werden. Sie ziehen sich endlich unverrichteter Sache zurück. Die Belagerung muß indeß lange gedauert haben: denn wir erfahren, daß unterdeß **Humanum Genus** «grau und alt geworden ist.» Damit ist jedoch der Kampf nicht zu Ende: was durch Gewalt nicht gelungen, wird nun durch List versucht. **Avaritia** schleicht heimlich um die Mauern der Burg, und ihrer Ueberredungskunst gelingt es denn auch endlich, **Humanum Genus** zur Flucht zu bewegen. Er verläßt die Burg und lebt mit **Avaritia**. Allein **Garcio**, die junge Generation repräsentirend, fordert ihm die Schätze ab, die er mit der **Avaritia** gesammelt, die **Mundus** aber ihm (dem jungen Geschlechte) verliehen habe. Darauf erscheinen **Mors** und **Anima**; jener hält eine lange Rede über die Größe und Universalität seiner Macht, **Anima** dagegen ruft die **Misericordia** zu Hülfe; doch der böse Engel nimmt **Humanum Genus** auf den Rücken und fährt mit ihm ab nach den Gegenden der Unterwelt. Darob entsteht ein Streit im Himmel zwischen **Misericordia** und **Pax** einerseits, **Justitia** und **Veritas** andererseits, jene für, diese wider **Humanum Genus**. Gott entscheidet indeß zu Gunsten des letzteren; der böse Engel wird zur Hölle geschickt, und Gott selbst beschließt das Ganze mit einem Epilog, worin er die Moral davon auseinandersetzt (Collier II, 279 ff.). —

Aehnlich in Gehalt und Form, nur meist weit einfacher, sind mehrere andere Morals, die sich aus der Zeit Heinrichs **VI** und Eduards **IV** handschriftlich erhalten haben, und die Collier (II, 287 f.) näher erörtert. Bis zu Anfang der Regierung Heinrichs **VIII** scheint der Charakter derselben im Wesentlichen sich wenig geändert zu haben. Es waren dramatische Spiele, in welchen als handelnde Personen allegorische Figuren, Personificationen der allgemeinen sittlichen Mächte, auftraten, und welche den ideellen Inhalt der h. Schrift, von seiner *moralischen*

Seite gefaßt, in symbolischer Darstellung entwickelten *). Der Teufel und das Laster (Vice, auch Iniquity, Sin, Desire, Haphazard etc. genannt) spielten daher in den älteren Moralitäten eine Hauptrolle. Jener erschien, wie in den Mirakelspielen, in furchtbarer und zugleich lächerlicher Gestalt, mit langer rother Nase, Fell, gespaltenen Klauen und Schwanz; das Laster dagegen war eine Art Casperle, das Vorbild des späteren Rüpels (Clown), im langen, bunten Kleide, mit einer Peitsche in der Hand, ein ausgelassenes, äußerst bewegliches Ding, das den Teufel, seinen gewöhnlichen Begleiter, gern höhnte, foppte, prügelte, bis er vor Schmerz und Zorn zum großen Ergötzen des Publikums in lautes Brüllen ausbrach. Diese beiden Personen hatten sonach für Spaß und Belustigung zu sorgen, während die agirenden Hauptfiguren sich in langen, ernsthaften, paränetischen Reden ergingen. Nach und nach lockerte sich indeß das Band zwischen den Mysterien und den Moralitäten auf, bis es zuletzt ganz zerriß, und die Moralitäten, frei und selbständig in ihrem Gebiete wie auf eignem Grund und Boden sich bewegend, den ganzen Gehalt der Sittenlehre in allen seinen Beziehungen zum wirklichen, gegenwärtigen Leben auf ihre symbolisch-allegorische Art dramatisch gestalteten, ohne auf die religiöse Basis Rücksicht zu nehmen.

Die Art der Aufführung dagegen blieb im Allgemeinen noch sehr lange dieselbe wie bei den Mirakelspielen. Die Bühne war ohne Zweifel noch ohne alle scenische Decoration, nur mit Teppichen oder Tapeten behängt, die Kleidung, wenn auch zuweilen reich, doch willkührlich gewählt, die agirenden Personen nur durch einzelne Embleme charakterisirt. Indessen scheinen im fünfzehnten Jahrhundert die Schauspieler von Profession, die in

*) Von diesen ältesten Morals ist, mit Ausnahme des Moral-Plays of Every Man (bei Hawkins), nichts gedruckt; und die Englischen Handschriften habe ich natürlich nicht einsehen können. Meine Darstellung des Charakters und Bildungsganges der Englischen Moralitäten beruht auf folgenden Materialien: Collier: History etc. II, 258 ff. — Hawkins: Origin etc. I, 35 ff. — (Dodsley) A select Collection of Old-Plays in XII Voll. A New Edit. with addit. Notes etc. by J. Reed, O. Gilchrist and the Editor (Chalmers). Vol. I. Lond. 1825. XII. 1827. — John Skeltons Poetical Works. With Notes etc. by A. Dyce. Lond. 1843. Vol. I. — The Marriage of Wit and Wisdom. An ancient Interlude etc. Edit. by J. A. Halliwell. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1846.

unmerklichem oder doch unnachweisbarem Uebergange aus jenen homines vagi, den Joculatoren, Tänzern, Puppenspielern ꝛc. hervorgingen, und die herumziehenden Schauspielerbanden sehr zahlreich geworden zu sein. Und da die Moralitäten häufig als Interludes bei den Festen der Fürsten und Herren gegeben wurden, so darf man annehmen, daß mit ihnen das Schauspiel aus den Händen der Geistlichen, der Brüderschaften und Innungen mehr und mehr in die der eigentlichen Schauspieler überging. Im Jahre 1465 wurde bereits von einer Company of Players auf der Hochzeit eines Verwandten des Sir John Howard, nachmaligen Herzogs von Norfolk, ein Schauspiel (wahrscheinlich eine Art Moral-Play) aufgeführt. Dieß ist das älteste bekannte Beispiel der später so häufig vorkommenden theatralischen Darstellungen in den Residenzen der Englischen Lords. Indessen hatte schon der nachmalige Richard III als Herzog von Gloceſter eine besondere Schauspielergesellschaft in Dienst genommen, wahrscheinlich in ähnlicher Art, wie dieß später von vielen der reicheren Englischen Lords geschah (S. Collier in seiner Ausgabe von Shakspeares Werken. Lond. 1844. I, S. XXX f.)

Bei oberflächlicher Betrachtung des ideellen und künstlerischen Werthes der Moralitäten scheint der Uebergang des Schauspiels aus dem Gebiete der Religion in das der Sittlichkeit die dramatische Kunst nicht eben bedeutend weiter gebracht zu haben. Und doch ist, näher zugesehen, dieser Uebergang beinahe ein Sprung zu nennen, der mit Einem Rucke das Drama aus einem fremden Lande auf sein ihm zugehöriges, ihm eigenthümliches Territorium versetzte. Denn es ist gleichsam der Uebergang des Dramas aus dem Himmel auf die Erde, aus dem Jenseit der religiösen Anschauung in das Diesseit der sittlichen That, aus der Idee in die Wirklichkeit. Es ist derselbe Uebergang, der in andrer Form auf dem Gebiete der bildenden Kunst während des vierzehnten Jahrhunderts sich vollzog. Auch hier ging die Kunst von der religiösen Thatsache aus, um durch die Allegorie hindurch sich erst den Körper zu bilden, dessen sie bedurfte, um ihre Ideen in adäquater Erscheinung darzustellen. Das Moral-Play ist die Allegorie des sittlichen Handelns, welches das eigentliche Drama ohne Allegorie schildern soll. Das sittliche Handeln tritt aber zunächst in allegorischer Gestalt auf, weil ihm der Körper der Individualität noch fehlt: die Kunst ist gleich-

sam noch zu schwach, um die allgemeine Idee in concreter, individueller Form auszudrücken; sie giebt dem allgemeinen Inhalte auch noch die Gestalt der Allgemeinheit, d. h. sie stellt ihn allegorisch dar. Weil die Religion zur Sittlichkeit wie die allgemeine Idee zur concreten Erscheinung, der Gedanke zu seiner Verwirklichung, das Princip zu seiner Durchführung sich verhält, darum fassen die ältesten Moralitäten ihren Stoff nicht nur in seiner unmittelbaren Beziehung zur heiligen Geschichte, sondern auch den sittlichen Gehalt selbst in seiner allgemeinsten Bedeutung auf, so daß ihre allegorischen Figuren die allgemeinsten sittlichen Begriffe repräsentiren. Und wie allgemach jene Beziehung zur Religion sich abschwächt und zurücktritt, so wird gleichzeitig die Allegorie immer enger und bestimmter, detaillirter, individueller. Statt der allgemeinen sieben Todsünden, die mit den sieben Cardinal-Tugenden (den drei geistlichen und vier weltlichen) die Hauptrolle in den älteren Morals spielen, treten in den späteren Stücken Personificationen ganz bestimmter moralischer Gebrechen und Vorzüge, wie Heuchelei, Ränkeschmiederei, Verläumdung, Freigebigkeit, Großmuth ꝛc. auf. Die moralischen Themata, die abgehandelt werden, rücken immer näher an das gemeine bürgerliche Leben heran; Anspielungen und Hinweisungen auf die socialen Zustände und die politischen und kirchlichen Verhältnisse der Gegenwart werden immer häufiger, die ganze Tendenz immer praktischer, bis zuletzt concrete Gestalten aus dem gemeinen Leben (ein Gastwirth, ein Krämer ꝛc.) unter die allegorischen Figuren sich mischen, und letztere selbst nur noch dem Namen nach allegorische Bedeutung haben. Gerade so ging die Malerei des Mittelalters von dem religiösen Idealismus der Sienesen zum allegorisirenden Realismus Giottos und seiner Schule über; gerade so wurde dieses Allegorisiren immer concreter und individueller, bis es in den Naturalismus der Eyks und der späteren Florentiner sich verlor. —

In den obigen Bemerkungen ist bereits seinen allgemeinen Grundzügen nach der Bildungsgang der Englischen Moralitäten seit ihrem ersten Auftreten zu Anfang der Regierung Heinrichs **VI** bis zum Zeitalter Heinrichs **VIII** angedeutet. Die beiden ältesten der mir zugänglichen gedruckten Moral-Plays, «**the Worlde and the Chylde**» (Welt und Kind), und «**the Morale Play of Every Man**», jenes **1522** gedruckt, aber nach sicheren

Indicien jedenfalls vor 1506 geschrieben (Collier II, 306 f.), dieses erst 1531 gedruckt, aber wahrscheinlich noch älter (nach Collier S. 310 vielleicht schon unter Eduard IV entstanden), sind in Geist und Charakter dem **Castle of Perseverance** nahe verwandt, und erinnern daher noch vielfältig an die Mirakelspiele. **Worlde and Chylde** (in der genannten Ausg. von **Dodsley's Old Plays XII, 309 — 336**) behandelt dasselbe Thema. **Chylde** ist **Humanum genus**, der Mensch, und dessen religiös moralische Lebensgeschichte, wie er, der Welt sich hingebend, von der Wiege bis zum 14. Jahre seinen Bedürfnissen, als Jüngling seiner Lust und Neigung, als Mann unter der Herrschaft der 7 Todsünden, in die Welt hinein lebt, und von **Conscience** (Gewissen) zwar auf einen bessern Weg geführt, aber von **Folly** (Thorheit) bald wieder abgelenkt, die Straße des Verderbens weiter zieht, bis er endlich als Greis, elend, hinfällig, lebensüberdrüßig, von **Perseverance** (Beständigkeit) wieder aufgerichtet, auf des Himmels Gnade hingewiesen, über die 12 Glaubensartikel und die 10 Gebote belehrt, sich schließlich bekehrt, und mit einer ermahnenden Anrede an das Publikum das Ganze schließt, — macht den wesentlichen Inhalt der Darstellung aus. Jede Person beginnt bei ihrem ersten Auftreten mit einer Selbst-Introduction, in der sie das Publicum begrüßt, ihren Namen nennt, und ihre Eigenschaften auseinandersetzt. Der Dialog ist stellenweis, z. B. zwischen **Manhood** und **Folly**, ziemlich gewandt, und nur, wo das Belehren und Predigen beginnt, wird er schleppend. An eigentlicher Handlung fehlt es dagegen hier, wie in den meisten Moral-Plays, gänzlich. Die Sprache ist der der Mysterien noch nahe verwandt, die Versbildung ganz ähnlich, nur freier, die Reime nicht so künstlich verschlungen, die Diction ziemlich fließend. — Noch näher den alten Mirakel-Spielen steht das **Moral-Play of Every Man** (Hawkins I, 35 ff.) oder, wie es im Prolog genannt wird, **the Sommonynge of Every Man** (der Aufruf an Jedermann). Gott in der zweiten Person beginnt hier selbst die Darstellung mit einer Anklage des Menschengeschlechts, das seiner Wohlthaten, seines Leidens und Todes am Kreuze uneingedenk, in weltlicher Lust, den 7 Todsünden ergeben, gedankenlos dahinlebe. Er sendet daher den Tod als Boten aus, um Every-Man (**humanum genus**) zur Rechenschaft vor seinen Thron zu rufen. Der Tod erscheint; vergeblich fleht ihn Jeder-

mann an, ihm noch eine kurze Spanne Zeit zu schenken; der Tod ist unerbittlich. Nun sucht Jedermann wenigstens, sich eine Begleitung auf dem schweren Gange zu verschaffen. Allein alle seine besten Freunde, gute Kameradschaft, Verwandtschaft, Reichthum, verlassen ihn. Nur «**Good Dedes**» (seine guten Werke) möchte wohl mit ihm gehen, aber sie ist zu schwach und kraftlos, weil sie Jedermann fast hat verhungern lassen. Sie empfiehlt ihn indeß ihrer Schwester **Knowledge** (Erkenntniß). Von dieser belehrt und getröstet wird Jedermann zu dem heiligen Manne **Confession** geführt; hier bekennt er seine Sünden, thut Buße, und wird sodann zu einem Priester geschickt, um das Abendmahl zu empfangen. Zurückgekehrt beginnt er schwach zu werden; im letzten Augenblick verlassen ihn auch noch **Beauty**, **Strength**, **Dyscrecyon** und **Five Witts**. Nur **Good Dedes**, unterdessen kräftiger geworden, begleitet ihn; an ihrer Hand geht er zum Tode, und stirbt unter Gebet. Ein Engel erklärt schließlich, er sei in die himmlische «Sphäre» aufgenommen, und der «**Doctor**» als Epilog recapitulirt den Sinn des Ganzen in kurzen, mahnenden Worten. — Das Stück ist wahrscheinlich von einem Geistlichen verfaßt: darauf weisen die hier und da eingestreuten Lateinischen Brocken hin, namentlich aber die lange Lobrede, welche der Geistlichkeit und der Macht der Kirche gehalten wird. Die Allegorie ist, wie man sieht, sehr geschickt durchgeführt, und das Ganze hat in Sprache und Haltung eine gewisse Würde, einen Ernst und eine Eindringlichkeit, an der man leicht erkennt, daß solche dramatische Darstellungen nicht ohne Wirkung auf die sittliche Bildung des Volks gewesen sein dürften. In der Versbildung weicht es von den Mysterien insofern ab, als die größeren Couplets fehlen, und die kurzen Strophen meist zu zwei und zwei, hier und da kreuzweise gereimt sind. Auch ist die Diction reiner und gebildeter. —

Während diese beiden Stücke noch um den ganz allgemeinen Begriff des Guten und Bösen sich drehen und ihn noch ganz von der religiösen Seite auffassen, ist John Skeltons „**Magnyficence, a goodly Interlude**“ etc. (in der angeführten vortrefflichen Ausgabe seiner Werke von A. Dyce I, 225—311) bereits ganz speciell gegen die Untugend der Verschwendung gerichtet, oder vielmehr, es ist eine Ermahnung an die Großen und Vornehmen, Maß zu halten und nicht Freigebigkeit und ein freies, nobles

Wesen mit Verschwendung, Willkühr und Zügellosigkeit zu verwechseln. Magnificenz ist ein Prinz von hoher Geburt und großen Reichthümern, der aber in Folge jener Verwechselung der Begriffe, zu der ihn **Fancy** (Einbildungskraft), **Counterfit Countenance** (Heuchelmiene), **Crafty Conveyaunce** (Ränkeschmiederei) und **Courtly Abusyon** (schmeichlerische Verleumdung) verleiten, in Armuth, Elend und Verzweiflung gestürzt, aber von **Good Hope** (Hoffnung), **Redresse** (Abhülfe), **Cyrcumspeccyon** (Umsicht) und **Perseverance** gerettet und in seinen früheren Stand wieder eingesetzt wird. — Collier (II, 325) ist der Meinung, daß das Stück noch unter Heinrich **VII.** verfaßt sein dürfte. Allein nach einer Anspielung auf den Tod Ludwigs **XII.** von Frankreich, die V. 283 f. vorkommt, kann es erst nach **1515**, wahrscheinlich bald nach dem Tode Ludwigs, entstanden sein (Ritson bei Dyce II, 236). Es wäre leicht möglich, daß Skelton das Stück nicht ohne besondere Beziehung auf die Neigung Heinrichs **VIII.**, seines Zöglings, zu einem verschwenderischen und ausgelassenen Leben geschrieben hätte. Denn daß es bei irgend einer festlichen Gelegenheit vor dem Könige gegeben worden, kann bei der Stellung Skeltons als **poeta laureatus** (Hofpoet) keinem Zweifel unterliegen. Von den älteren Moralitäten weicht es nicht nur innerlich, durch die specielle Fassung der Moral, durch die vielen Anspielungen auf die Gebrechen der Zeit, durch feinere Bildung, Geist und Witz, sondern auch äußerlich durch die wesentlich veränderte Versbildung ab. Die größeren, künstlich verschlungenen Reim-Couplets der alten Mysterien, die wahrscheinlich noch von ihrem ursprünglich musikalischen Vortrage herrühren und mit der Dichtungsweise der Minnesänger verwandt erscheinen, sind gänzlich verschwunden. Der Dialog bewegt sich meist in zehn- bis fünfzehn-sylbigen Versen mit nebeneinanderliegenden Reimen, die stark an den Alexandriner erinnern; nur an einzelnen monologischen Stellen treten Verse auf im s. g. **Skeltonical metre**, d. h. ganz kurze, fünf bis sechssylbige Strophen mit verschlungenen Reimen, die Skelton in seinen lyrischen Dichtungen fast überall anwendete und in die Englische Literatur eingeführt zu haben scheint. Obwohl nun diese langen Verse, wie die Alexandriner selbst, eben wegen ihrer übergroßen Länge noch etwas Schleppendes haben, so sind sie doch für den Dialog weit geeigneter, als jene völlig undramatischen Reim-Couplets der al-

ten Mirakelspiele. Diese Neuerung in der sprachlichen Gestaltung des Dialogs deutet daher auf einen Fortschritt in der Entwickelung des Sinnes für die dramatische Form und erscheint mir fast eben so wichtig, als der veränderte Charakter, den Skeltons Stück in Beziehung auf die Fassung des Stoffs der Moralitäten an sich trägt.

Skelton scheint auch der Erste gewesen zu sein, der in seinem älteren, bereits 1504 gedruckten, aber verloren gegangenen Moral-Play: **the Nigromansir**, unter die allegorischen Figuren Persönlichkeiten aus dem gemeinen bürgerlichen Leben einmischte: in diesem Stücke eröffnete nicht nur ein Nekromant die Darstellung, indem er den Teufel citirte, sondern es kam auch ein Notar vor als Beisitzer oder Schreiber des Teufels, welcher letztere den Proceß zwischen **Simony** und **Avarice** um den das Ganze sich drehte, zu entscheiden hatte. Den von Skelton eingeschlagenen Weg scheinen andre Moralitäten aus dieser Zeit weiter verfolgt zu haben. In einem derselben, **the Nature of the four Elements**, das Collier (**Hist. II. 319** ff.) analysirt und das nach einer darin vorkommenden Stelle über die Entdeckung Amerikas um 1517 verfaßt sein muß, tritt ein Schenkwirth auf und zwar nicht mehr bloß als stumme Person; und das Ganze hat den Zweck, die Menschen und insbesondere die Engländer, «welche nur mit Zusammensuchen von Balladen und anderem unnützen Zeuge sich abgäben», von der Nothwendigkeit des Studiums der Philosophie und der Wissenschaften zu überzeugen. Hier ist der moralische Stoff bereits völlig frei behandelt, und die Allegorie erscheint nur wie ein loses, weites Gewand, das halb von der Schulter gefallen, das damit bekleidete Fleisch und Blut des wirklichen Lebens überall erkennen läßt.

Noch einen Schritt weiter in beiderlei Rücksicht geht: «**Hycke Scorner, a Morality, imprinted by Wynken de Worde**», ohne Jahreszahl, aber ohne Zweifel bald nach 1522 gedruckt (Collier **II. 308**. Wieder abgedruckt bei Hawkins **I. 77—111**). Das Stück war sehr beliebt und lange in gutem Andenken beim Volke, indem «Hick Skorners Späße», noch in einer Schrift aus dem Jahre 1589 (angeblich von Th. Nash) erwähnt werden. In der That scheint das Ganze bereits mehr auf Belustigung und Unterhaltung angelegt zu sein als auf

moralische Belehrung. Die Moralität bildet gleichsam nur den Rahmen, in welchem die Darstellung eingefaßt ist. Sie beginnt mit einer Klage **Mr. Pity's** (Mitleid, Milde) über den gesunkenen Zustand des Volks; seine Freunde **Contemplacyon** und **Perseverance** gesellen sich zu ihm und bitten Gott um Besserung. Darauf gehen alle drei aus einander. Diese Scene ist aber nur eine Art von Introduction. Sodann folgen als der eigentliche Kern des Stücks ein Paar Auftritte zwischen **Frewyll** (Willkühr, Belieben), **Imaginacyon** (Einbildung, Gelüste) und **Hycke-Scorner**, die mit geringer Rücksicht auf ihre allegorische Bedeutung ganz wie wilde Wüstlinge aus dem ausschweifenden Zeitalter Heinrichs **VIII.** erscheinen. Sie unterhalten sich scherzend und lachend von ihren Streichen, unter denen Diebstahl und Betrug, namentlich aber Hurerei und Völlerei eine große Rolle spielen, in so cynischer Weise, daß man deutlich erkennt, das Stück war nur für ein Publikum von sehr gemischter Art, vielleicht für die niedrigeren Klassen des Volks bestimmt. Dieses Mittelstück endet mit einem Zank zwischen **Frewyll** und **Imaginacyon**. **Pity** mischt sich hinein und sucht die Streitenden zu versöhnen, wird aber von allen dreien beschimpft und in's Eisen gelegt. So finden ihn seine beiden Freunde, befreien ihn und schicken ihn fort, um seine Beleidiger zu suchen. Indeß kommt ihnen **Frewyll** von selbst in den Wurf. Nach einigem Hin- und Herreden gelingt es ihnen, diesen zu bekehren, und mit seiner Hülfe wird zuletzt auch **Imaginacyon** zum Versprechen der Besserung gebracht. Damit schließt das Stück; Hick Skorner, obwohl er dem Kinde den Namen gegeben, tritt nicht wieder auf. Nur um dieses Schlusses und des Anfangs willen kann das Stück «**a Morality**» heißen. Interessant ist es nicht nur wegen seines vorherrschend volksmäßigen Tones, sondern eben wegen dieses Zurücktretens der moralischen Tendenz, mit welcher merkwürdiger Weise auch die Allegorie gleichmäßig zurücktritt. Hick Skorner kann, wie schon der Name zeigt, kaum noch für eine allegorische Figur gelten; er ist ein individueller Charakter, welcher nur vorzugsweise von Seiten der ihn beherrschenden Schmäh- und Spottsucht (**scorn** heißt im Englischen spotten, höhnen, verachten) dargestellt erscheint. **Frewyll** und **Imaginacyon** sehen ihm ähnlich, wie ein Ei dem andern. Aber auch bei **Pity**, **Perseverance** und **Contemplacyon** ist die Alle-

gorie gleichsam nur die Firma, unter der diese Personen agiren: im Grunde sind auch sie wirkliche Menschen, die wiederum nur vorzugsweise von Seiten jener drei Tugenden charakterisirt erscheinen. Eben darum ist es mir unwahrscheinlich, daß das Stück, wie Collier will, noch unter Heinrch VII. entstanden sein soll. Ich würde es in das Zeitalter Heinrichs VIII. setzen. Dafür sprechen nicht nur ein Paar derbe Ausfälle gegen das sündhafte, unzüchtige Leben der Geistlichen, sondern auch Diction und Versbildung, namentlich jene langen, den Alexandrinern verwandten Verse, die entschieden vorherrschen, was für ein Stück des fünfzehnten Jahrhunderts ohne Beispiel sein würde.

Hick Skorner ist m. E. als Uebergangspunkt anzusehen von den Moralitäten zu Heywoods Interludes, die wiederum eine Lebensstufe in der Entwickelung des Englischen Dramas bezeichnen. Die Regierung Heinrichs VIII. ist für England der Beginn einer neuen Zeit. Ohne uns hier auf eine nähere Charakteristik derselben einzulassen, heben wir nur diejenigen Momente hervor, welche auf die weitere Ausbildung des Dramas unmittelbar einwirkten. Dazu rechnen wir besonders den Lurns, die Prachtliebe und Vergnügungssucht Heinrichs, der wie ein unumschränkter Monarch herrschend, die ganze Macht und Herrlichkeit der in ihm concentrirten Staatsgewalt in der äußerlichsten Weise zur Schau stellte; andrerseits jene eigenthümliche Aufregung des Volks, das, politisch niedergehalten, in Folge der Reformation nach der kirchlich-religiösen Seite hin sich freier und selbstständiger zu bewegen begann, und durch seine rege Theilnahme an den großen kirchlichen Fragen in das öffentliche Leben bedeutsam eingriff. Jene verschwenderische Prunk- und Vergnügungsucht Heinrichs hob zunächst das Schauspielwesen hinsichtlich der äußern Mittel seiner Subsistenz wie hinsichtlich der höheren Geltung, die es in der Werthschätzung der menschlichen Dinge erhielt. Das Beispiel des nachmaligen Richards III, sich eine eigne Schauspielerbande zu halten, war bereits zur Sitte der Englischen Großen geworden. Man nahm eine gewisse Anzahl von Schauspielern in Dienst; welche zu den «Leuten» (Men) des Lords gehörten, sein Wappen und seine Farben trugen, und auf seine Protektion und Vertretung Anspruch hatten, übrigens aber für jede Aufführung besonders bezahlt wurden (20 Schill. von einem Grafen, 10 von einem Baron), — ein Verhältniß, das auch zu Shak-

speares Zeiten noch fortbestand. Unter Heinrich **VII.** werden bereits besondere Schauspielergesellschaften der Herzöge von Norfolk und Buckingham, der Grafen von Arundel, Oxford und Northumberland erwähnt, und führten zu verschiedenen Zeiten Stücke am Hofe auf. Auch kommen gleichzeitig Schauspielertruppen im Dienste einzelner Städte vor, z. B. die Schauspieler von York, Coventry, Lavenham, Chester, Kingsston u. a., welche, da die alljährlichen Mirakel-Spiele noch immer von den Mitgliedern der Zünfte und Innungen selbst gegeben wurden, wahrscheinlich vorzugsweise Moralitäten und Interludes spielten. Heinrich **VII.** hatte selbst zwei Schauspielergesellschaften in seinem Solde, deren jede indeß, wie die allermeisten, nur aus 4 bis 5 Mitgliedern bestand (daher auf alten Drucken von Moral-Plays und Interludes häufig die Anweisung der Verfasser, wie die verschiedenen Rollen unter die Schauspieler zu vertheilen seien, welche und wie viele jeder derselben zu spielen habe). Dem luxuriösen Heinrich **VIII.**, dessen Zusammenkunft mit Franz **I.** (von Shakspeare Akt I. Sc. 1. erwähnt) allein 3000 Pfd. für Costüm und Maskenapparat kostete, wollte indeß eine so geringe Anzahl von Schauspielern nicht genügen. Er veranlaßte nicht nur die Sänger und Singeknaben der königl. Kapelle wie die der kirchlichen Singeschulen von Westminster, St. Pauls und Windsor, als Schauspieler aufzutreten, sondern nahm 1514 noch eine dritte Schauspielergesellschaft in die Dienste des Hofes. Die Kosten für die theatralischen Unterhaltungen, für Masken, **Disguisings** und **Revels** aller Art gingen für jene Zeit ins Ungeheure. Heinrich erhöhte z. B. die Summe, die bis dahin für eine «**Play**» (eine Aufführung) gezahlt ward, von 6 L'. 13 S. 4 P. auf 10 L'. William Cornishe, der Singemeister der Capell-Knaben, erhielt bei einer einzelnen Gelegenheit 200 L.' als Remuneration; und John Heywood hatte (als Hofdramaturg?) ein jährliches Salar von 20 L' neben seinen außerordentlichen Emolumenten. Außerdem ward der **Lord of Misrul** (der Generalintendant sämmtlicher **Sports** oder Spiele) mit gleicher Freigebigkeit noch besonders belohnt. Die Hofleute ließen sich natürlich das Beispiel des Königs zum Muster dienen, und die Schauspielergesellschaften im Dienste einzelner Lords wurden außerordentlich zahlreich. Selbst Klöster und Abteien ermuthigten und beförderten das Schauspielwesen, und ließen in ihren Mauern — hier und da, wie es scheint, unter

Assistenz der Geistlichen selbst — von den Schauspielertruppen Darstellungen geben (so z. B. die Priorei von Dunmow, in deren erhaltenen Rechnungsbüchern von 1532—36 verschiedene Zahlungen an die Schauspieler des Königs und der Grafen von Derby, Exeter und Sussex sich notirt finden. — Collier's Shakspeare I. S. XXXI—XXXVIII).

Diese Hebung und Vermehrung der äußeren Mittel brachte es schon mit sich, daß man auch nach Erweiterung, Ausschmükkung und Vermannichfaltigung des Stoffes trachtete. Das Schauspiel hatte seine bestimmte Stelle unter der Klasse der Lustbarkeiten (Revels) erhalten. Je mehr man Unterhaltung und Vergnügen von ihm verlangte, desto mehr stieg das komische Element im Werthe; man wollte sich ergötzen, man wollte lachen: man wollte also komische Scenen sehen. Das Komische aber bewegt sich auf den ersten Stufen seiner Entwickelung naturgemäß stets innerhalb der niedrigeren Schichten der menschlichen Gesellschaft: es tritt anfänglich bis zur Rohheit derb und handgreiflich auf, das Groteske ist sein Lieblingsgewand, die grob komischen Scenen aus dem gemeinen Volksleben sind daher der Stoff, in dem es am liebsten sich ausdrückt. Dazu kam, daß, wie schon angedeutet, das Volksleben im engern Sinne um diese Zeit eine höhere Bedeutung, eine innere Regsamkeit und Lebendigkeit gewann, und das Interesse der Fürsten und Herren in Anspruch nahm. Endlich lag es im allgemeinen Charakter der neueren Zeit, nicht nur dem Idealismus des Mittelalters ein mehr praktisches, weltlich realistisches Streben entgegenzusetzen, sondern auch die herrschenden Ideen, die regierenden Gewalten, die überkommenen Institutionen nach ihrer Berechtigung und Gültigkeit zu fragen, — eine Wendung, die immer zunächst in der Form des Komischen, im Gewande der Parodie und Satire auftritt, weil sie und das Komische dem innersten Wesen nach in Eins zusammenfallen. Denn das Komische ist eben der natürliche Gegensatz gegen jede übertriebene Sublimirung des Geistes, der geschworene Widersacher phantastischer Ideale wie aller Gedanken und Meinungen, die mit der Wirklichkeit im Gegensatz stehen; es ist eben die Betrachtung der gegenwärtigen Zustände und Verhältnisse im Lichte dieses Gegensatzes. Es lag aber auch im Charakter der neueren Zeit, gegen die verfallenden Institutionen des Mittelalters, gegen den Feudal-Staat und die Hierarchie wie überhaupt gegen

das exklusive, mechanisch gewordene Corporationswesen, in welchem der einzelne, lebendige Mensch nur wie das todte Glied einer Maschine verbraucht wurde, das Princip der Individualität, das Recht der lebendigen, concreten Persönlichkeit geltend zu machen. Heinrich **VIII.** war ein Fürst, der als Mensch wie als König auf der äußersten Spitze dieses Gegensatzes stand: ganz seinen Launen und persönlichen Gelüsten folgend, schonte er weder die hergebrachten Ansprüche der Kirche noch die rechtlichen und politischen Institutionen des Staats, weder willkührliche Anmaßungen noch wohlbegründete Rechte. Auch dieser Gegensatz gegen den Geist des Mittelalters trat zunächst unter der schützenden Hülle des Komischen auf.

Allen diesen Bestrebungen, Wünschen und Bedürfnissen konnten weder die alten Mirakelspiele mit ihrem beschränkten, sich stets wiederholenden Stoffe, noch die Moralitäten mit ihrem steifen Ernste, ihrer frostigen Allegorie und ihrer weitschichtigen, abstrakten Allgemeinheit Genüge thun. Es bedurfte einer neuen Form, einer neuen Art der Fassung und Behandlung des dramatischen Stoffes. Diese trat auf in John Heywoods Interludes, einer Gattung dramatischer Spiele, denen, wie Collier meint, vorzugsweise der Name Interludes beizulegen sein dürfte, schon um sie von den Moralitäten im engern Sinne zu unterscheiden.

J. Heywood, geboren zu London, nicht ohne höhere Bildung (er studirte in Oxford), aber mehr witzig als gelehrt, befreundet mit manchem ausgezeichneten Manne, wie Sir Thomas More u. A., beliebt bei Heinrich **VIII** und noch mehr bei der katholischen Maria, begann, wie Collier nachgewiesen, um **1520**, als er «**Player on the Virginals**» (Spinett) am Hofe Heinrichs war, für die Bühne zu schreiben, obwohl sein ältestes, nothwendig vor dem Tode Leo's **X** (**1521**) verfaßtes **Play between the Pardoner and the Friar etc.** erst **1533** gedruckt wurde. Diese Stücke erwarben sich großen Beifall bei Vornehm und Gering. Auch war er berühmt wegen seiner witzigen Epigramme, deren er zu hunderten schrieb, und scheint überhaupt seiner Zeit in großem Ansehen als Schriftsteller und Witzbold gestanden zu haben. Dennoch verließ er nach dem Tode der Königin Maria um der Religion willen — er war eifriger Katholik — sein Vaterland, und begab sich nach Mecheln, wo

er 1565 starb (S. Chalmers in d. angef. Ausg. v. Dodsley's O. P. XII, 45 ff. Collier Hist. II, 385). Er ist nicht zu verwechseln mit seinem Sohne Jasper Heywood, der seit 1559 mehrere Stücke des Seneca in Englischer Uebersetzung und einige Gedichte herausgab, noch mit dem späteren Thomas Heywood, dem beliebten, populären Dramatiker zur Zeit Shakspeares.

Heywoods Stücke, obwohl sie durch einzelne Scenen einzelner Moral-Plays, wie der Hick Scorner, gleichsam vorbereitet waren und insofern wiederum nur als eine Abart der Moralitäten angesehen werden können, schlugen doch zugleich einen ganz neuen Accord an, indem sie plötzlich die allegorische Form und die unmittelbar religiöse und moralische Tendenz gänzlich abwarfen, und sich mitten in den Kreis des gemeinen Volkslebens der Gegenwart stellten. Sie haben große Geistesverwandtschaft mit den besseren Fastnachtsspielen des Hans Sachs (z. B. mit dem «Narrenschneiden», einer einzelnen Scene zwischen einem herumziehenden Arzte, seinem Knechte und einem Kranken). Es wäre daher wohl möglich, daß Heywood von den im funfzehnten Jahrhundert bei unseren Vorfahren so beliebten Fastnachtsspielen, deren Hauptsitz Nürnberg mit seinen Folz und Rosenplüth war, die erste Anregung empfing, wenn er von ihnen auch nur durch Hörensagen Kunde haben mochte. Möglich aber auch, daß seine Interludes unter Französischem Einflusse entstanden. Denn in Frankreich waren, wie einzelne Reste beweisen, bereits im 13. Jahrhundert dramatische Spiele üblich, die nur aus einer einzelnen Scene bestanden, meist Streitsachen, Dispüte, «Querelles» zwischen zwei oder drei Personen darstellend, welche die Minstrels bei den Festen der Großen zum Besten zu geben pflegten *), — eine Art dramatischer, oft wohl bloß improvisirter Scherze, welche ohne Zweifel auch die deutschen Joculatoren und Bänkelsänger frühzeitig übten, und aus denen jene Fastnachtsspiele mit der Zeit hervorgingen. Indessen ist hier eben so wenig als bei den Moralitäten (die in Frankreich ebenfalls früher als in England auftreten, und schon in dem obenerwähnten Patent Carls VI vom J. 1402 unter den Comédies

*) Le Grand d'Aussi: Fabliaux, ou Contes, Fables et Romans du XII et XIII Siècle. Par. 1829. II, 201 f. Monmerqué et Michel a. a. O. S. 208 ff.

pieuses neben den Mysterien genannt werden) eine fremde Einwirkung historisch nachweisbar.

Dennoch bleibt die große Aehnlichkeit der dramatischen Productionen Heywoods theils mit jenen Streitscenen der Minstrels theils mit den Deutschen Fastnachtsspielen, die ebenfalls am liebsten Marktzänkereien und Proceß-Streitigkeiten darstellten, auffallend. So ist Eines seiner Interludes nur ein Gespräch zwischen John, James und Jerome über die Streitfrage, ob ein Narr oder ein weiser Mann der glücklichere sei. Von dieser Gattung hat sich nur dieß eine Beispiel handschriftlich erhalten (eine Analyse und einzelne Stellen davon bei Collier a. O. II. 393 f.). Aber auch seine übrigen Stücke bestehen nur aus einer oder einem Paar einzelner Scenen von ähnlichem Gehalte, und bekommen nur dadurch ein mehr dramatisches Gepräge, daß sie zugleich die agirenden Personen meist sehr scharf und treffend charakterisiren, auch wohl durch das Intermezzo einer Prügelei oder dergl. ein Stückchen Action mit in den Kauf geben. Das schon erwähnte «**Mery-Play between the Pardoner and the frere, the curate and neybour Pratte**» (**Imprint. at Lond. etc. 1533**, Collier **II.** 386 f.), dreht sich um einen doppelten Streit, zunächst zwischen einem Bettelmönch und einem Ablaßkrämer, denen der Gebrauch einer Kirche, jenem zur Haltung einer Predigt, diesem zur Ausstellung seiner Reliquien, also, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, beiden im Grunde zum Mißbrauche der Geldschneiderei, von dem betreffenden Geistlichen (Curate) überlassen ist, und die beide gleichzeitig erscheinen, ihre Reden beginnen, aber bald vom Wettkampfe der Lungen zum Kampf der Arme und Fäuste übergehen; — demnächst zwischen diesen beiden und dem Geistlichen, der, vom Lärm herbeigezogen, die Kämpfenden auseinander zu bringen sucht, und da ihm dieß nicht gelingt, den Nachbar Pratte zu Hülfe ruft. Letzterer wirft sich auf den Ablaßkrämer, der Geistliche auf den Bettelmönch; allein die beiden Ruhestörer sind ihnen zu stark, und anstatt sie, wie sie vorhaben, in den Stock legen zu können, müssen Pratte und der Geistliche nach einer gründlichen Schlägerei froh seyn, die Sache friedlich beizulegen, indem sie ihren Gegnern freien Abzug gewähren. Damit endet das Spiel. Die Pointe des Ganzen liegt in der satirischen Tendenz gegen den Unfug, den die Ablaßkrämer und Bettelmönchsorden unter dem

Vorwande der Religion und dem Schutze der Kirche trieben; die Betrügereien, die Kniffe und Pfiffe, durch die sie ihren Zweck, Geld und wieder Geld, zu erreichen suchten, werden durch die Vorwürfe, die sich ihre Repräsentanten gegenseitig machen, offen dargelegt und scharf gegeißelt. Aehnlich in Charakter und Tendenz ist «the Play called the Four PP. A new and very merry Interlude of a Palmer, a Pardoner, a Potycary and a Pedler. Made by John Heywood. Impr. at Lond. etc. (um 1547, wieder abgedruckt in der neuesten Ausgabe von Dodsley's Old-Plays I. 53 — 103); nur fehlt hier alle Handlung. Das Stück ist ein bloßer Dialog zwischen den vier auf dem Titel genannten Personen. Es beginnt mit einem Streit zwischen dem Palmer (d. h. einem Pilger oder Wallfahrer von Profession, der davon lebt, daß er von einem heil. Orte zum andern zieht, — eine Art Menschen, die damaliger Zeit nicht selten gewesen zu sein scheint) und dem Ablaßkrämer über die Streitfrage, ob es besser sei, durch beständiges Wallfahrten in der Fremde herum oder daheim durch Kaufen von Ablaßzetteln zur ewigen Seligkeit zu gelangen. Diese Controverse bildet gleichsam den rothen Faden, der, nachdem die Conversation dahin und dorthin ausgewichen, immer wieder zum Vorschein kommt. Zuletzt thut der Tabuletkrämer den entscheidenden Ausspruch, daß jede Straße, jede Tugend in ihrer Art zum Himmel führe. Der Größe wie dem Gehalte nach bildet indeß der vom Tabuletkrämer vorgeschlagene Wettkampf im Lügen, obwohl nur als Intermezzo eingeschoben, den dramatischen Kern des Ganzen. Der Apotheker und der Ablaßkrämer erzählen die wunderbarsten, unglaublichsten Geschichten, jeder aus seiner Sphäre. Allein der Wallfahrer trägt den Sieg davon durch die gleichsam nur gelegentlich hingeworfene Aeußerung, daß er unter fünfmal hunderttausend Weibern, mit denen er auf seinen Fahrten bekannt geworden, nicht Eine getroffen habe, die nicht sanft und geduldig gewesen wäre. Das sei, rufen die beiden andern unwillkührlich aus, die colossalste Lüge, die sie je gehört hätten. Wortspiele, komische Wendungen, witzige Antithesen, treffende Anspielungen beleben das Gespräch; der Witz fließt im Ganzen so reichlich, daß es nicht zu verwundern ist, daß diese neue Gattung dramatischer Spiele die oft sehr trockenen und langweiligen Moral-Plays älteren Styls ausstach. An satirischen Ausfällen auf die Weiber und

die leidige Arzneikunst der damaligen Zeit, aber auch auf das Unwesen der Ablaßkrämerei und Wallfahrerei fehlt es natürlich nicht: in ihnen liegt vielmehr wiederum die Pointe der ganzen Darstellung. Der Dialog ist vortrefflich geführt, die Diction lebendig, gewandt, fließend, in kurzen Versen mit neben einander liegenden Reimen, die wiederum große Aehnlichkeit haben mit den Versen der Deutschen Fastnachtsspiele. —

Am meisten Action von den drei, noch vorhandenen Heywood'schen Interludes hat «**the mery Play between Johan the husbande, Tyb his wife, and Syr Jhan the preest**» (gedruckt 1533, Collier II. 389 f.). Indeß dreht sich auch hier alle Handlung um die Bereitung eines Mahles, um Wasserholen und Ausbesserung eines schadhaften Eimers, wozu Johann der betrogene, unter einem schweren Pantoffel seufzende Ehemann von seinem Weibe beordert wird, und endlich wieder um eine Prügelei zwischen letzterem, seinem Weibe und ihrem Galan, dem Priester, wobei Johann natürlich den Kürzeren zieht, aber, da seine beiden Gegner, nachdem sie ihn blutig geschlagen, die Bühne verlassen, sich mit der Einbildung tröstet, er habe sie in die Flucht getrieben. Damit schließt das Stück. Die Action ist sonach auch hier wiederum ohne selbstständigen Gehalt, die Gesprächführung die Hauptsache *).

Trotz dieses großen Mangels involviren Heywoods Interludes doch einen entschiedenen Fortschritt der dramatischen Kunst. Den Mysterien und Moralitäten, die nur das Allgemeine einseitig in der Form der Allgemeinheit, sei es durch typisch gewordene historische Charaktere von symbolischer Bedeutung, sei es durch allegorische Figuren, darstellen, tritt in ihnen der andre Pol aller Kunst,

*) Aehnlich in dem «Play of the Wether, A new and very mery interlude of all maner of Wethers (gedr. 1533, Collier II, 391 f.) in welchem Jupiter nicht nur von Phöbus, Saturn, Aeolus und Phöbe, sondern auch von allerlei Sterblichen, einem Gentleman, einem Kaufmann, einem Wasser- und Windmüller ꝛc. mit Klagen und Wünschen wegen des Wetters bestürmt wird: jeder will es anders haben, bis Jupiter endlich entscheidet, ihre sich widerstreitenden Wünsche sollten nach einander im Wechsel der Jahreszeiten befriedigt werden. Die allegorischen Figuren stellen das Stück in nähere Beziehung zu den späteren, freier gehaltenen Moral-Plays; auch geht es neben der Belustigung auf physikalische Belehrung aus. Im übrigen ist Styl und Charakter derselbe mit den schon charakterisirten 4 Interludes. Diese fünf Stücke ist Alles, was sich von Heywoods dramatischen Productionen erhalten hat.

das Concrete, Individuelle, Persönliche gegenüber; vis-à-vis der überwiegenden Herrschaft des Idealen, sei es das religiöse Ideal eines frommen, gottgefälligen Lebens (wie es in den biblischen Geschichten sich abspiegelt), sei es das moralische einer allgemeinen Herrschaft der sittlichen Mächte, macht sich in ihnen die Natürlichkeit des gemeinen wirklichen Lebens in nackter Unmittelbarkeit geltend; der vorherrschenden Tendenz auf religiöse Belehrung und moralische Besserung stellt sich in ihnen das Streben nach Unterhaltung und Erfrischung durch die Productionen der Kunst zur Seite. Zunächst in schroffer Einseitigkeit und Ausschließlichkeit. Heywood erklärt wiederholentlich, er habe nur scherzen wollen, nur auf Zeitvertreib («to passe the tyme without offence») sei es abgesehen gewesen; damit entschuldigt er sich, wenn er irgendwie Anstoß gegeben haben sollte. Seine Stücke sind Copieen der individuellsten Wirklichkeit mit Ausschluß der Allgemeinen der Idee. Sie sind Zeichnungen nach der Natur mit Ausschluß aller Idealität, treue Abbildungen einzelner Züge der wirklichen Physiognomie seines Zeitalters ohne alle Verschönerung. So vertreten er und seine Nachfolger gleichsam die Niederländische Schule der Malerei, die Eycks und deren Jünger mit ihren Porträts und ihrem s. g. Naturalismus, von denen das Studium der Natur auch in Italien einen neuen Aufschwung erhielt. Es ist das Formgebende, den Gedanken verkörpernde Princip der Individualität und Naturwahrheit, das in ihnen zuerst mit ausgesprochenster Entschiedenheit auftritt, und durch das alle Kunst erst hindurch muß, ehe sie zum idealen Gedanken die ideale Form zu finden vermag. —

Heywood scheint die neue Gattung, die man gewissermaßen seine Erfindung nennen kann, auch sogleich zur größten Vollkommenheit, deren sie fähig war, gebracht zu haben. Seine Nachfolger wenigstens, nach den wenigen Resten, die sich von dieser Art Spielen überhaupt erhalten haben, zu urtheilen, übertreffen ihn nur in der einen oder andern Beziehung, im Allgemeinen stehen sie hinter ihm zurück. So ist der «**Dialogue — Of gentylnes and nobilyte**», dessen Verfasser wahrscheinlich der Drucker und Buchhändler Rastell (unter Heinrich **VIII.**) war viel zu weitschweifig, steif und langweilig. Ein anderes ähnliches Machwerk unter dem Titel: «**John Bon and Mast Person. Impr. at Lond. by John Day and Willyam Seres**» (s. a.,

wieder abgedruckt in der Form des Originals von **J. Smeeton, Printer, 148 St. Martins Lane**, ebenfalls ohne Jahreszahl, das mir durch die Güte des Herrn Th. O. Weigel aus seiner reichen Sammlung von Werken zur Englischen Literatur-Geschichte mitgetheilt worden), ein Gespräch zwischen einem pflügenden Landmann und einem katholischen Geistlichen über die Bedeutung der Messe und des Frohnleichnamfestes, in welchem John Bon durch seine Fragen, Einwürfe und Gegenbemerkungen besonders die Transsubstantiation angreift und den Priester zuletzt aus dem Felde schlägt, ist dagegen fast zu kurz, jedenfalls ohne alle drastische Lebendigkeit, zu ernst und trocken gehalten *). «**The new Enterlude called Thersytes**», geschrieben im J. **1537** (gedruckt zwischen **1550** und **1563** — Collier **II**, 399 ff.) zeichnet sich zwar aus durch ein gewisses Streben nach besserer Abrundung und nach größerer Mannichfaltigkeit des Stoffes, auch tritt die Aktion in selbstständigerer Bedeutung mehr in den Vordergrund; allein an Geist und Witz wie an Gewandtheit in der Führung des Dialogs scheint es Heywoods Interludes nicht erreicht zu haben. Interessant für den Entwickelungsgang des Englischen Dramas ist daher nur ein zwischen **1530** und **1540** erschienenes Stück, auf dem Titel eine Comödie «**in maner of an enterlude**» genannt, «worin sowohl die Schönheit und die guten Eigenschaften wie die Laster und schlechten Seiten der Weiber beschrieben seyen» (Collier Ebend. S. 408 ff.). Hier ist der Versuch gemacht einen ernsten Stoff mit moralischer Tendenz im Style der Heywoodschen Interludes zu behandeln. Zugleich ist es das erste Stück dieser Gattung, das eine Art von Intrigue, eine zusammenhängende, fortschreitende, wenn auch sehr kurze und einfache Handlung enthält, die um die verschmähte Liebe des jungen Calisto zu Melibea, und um die Art und Weise, wie er mit Hülfe einer Kupplerin den Gürtel der Geliebten (das Symbol ihrer Tugend und Unschuld) aus Mitleiden und Unbesonnenheit von ihr selbst er-

*) Nach den Schlußworten des Geistlichen, in denen er bemerkt, daß jetzt Viele auf den alten Weg zurückkehrten, und wo man früher die Messe gehaßt und verachtet habe, da seien „**messe and matins in Latyne**“ wiedereingeführt, muß das Pamphlet, das wohl nie aufgeführt worden, vielleicht gar nicht zur Aufführung bestimmt war, unter Eduard VI. oder unter der katholischen Maria verfaßt sein.

hält, sich dreht, und mit einer moralischen Ermahnung des alten Danio, des Vaters der Heldin, an das Publicum schließt.

Man sieht aus diesem letzten Beispiele, daß die Interludes **à la Heywood** danach trachteten, ihre populären Scenen aus dem wirklichen Leben mit mehr Aktion und einem tieferen, geistig bedeutenderen, allgemein gültigen Gehalte auszustatten. Dieß war ein richtiger Instinkt. Denn es kam jetzt darauf an, die bereits vollständig vorhandenen, aber noch getrennten, gleichsam aus einander gerissenen Elemente des eigentlichen Dramas zu Einem organischen Ganzen zu verbinden. Es kam darauf an, den Idealismus der Mysterien und Moralitäten und die Form der Allgemeinheit, in der sie den Stoff darstellten, mit dem Principe der Individualität und der concreten, naturgetreuen Wirklichkeit, das Heywood ergriffen und einseitig durchgeführt hatte, zu vermitteln; es kam darauf an, den ideellen Gehalt der allgemeinen religiösen und moralischen Weltanschauung an den Thaten und Schicksalen lebendiger, individueller, wirklicher Menschen zur Anschauung zu bringen; es kam darauf an, der Persönlichkeit und der subjektiven Willensfreiheit des Einzelnen zu ihrem Rechte zu verhelfen, ohne den Gedanken einer unmittelbaren göttlichen Weltregierung, den die Mysterien darstellten, und das Princip einer objektiven, in dem Walten allgemeiner sittlicher Mächte begründeten moralischen Nothwendigkeit, welches die Moralitäten vertraten, fallen zu lassen. Kurz sollte es zur Darstellung einer vollen, welthistorischen und damit erst wahrhaft dramatischen Handlung kommen, so mußte die Action, die in den Mysterien wie eine jenseitige göttliche Thatsache, in den Moralitäten als das Ergebniß der allgemeinen sittlichen Zustände und der in ihnen wirkenden moralischen Nothwendigkeit, in Heywood's Interludes zwar als ein freies, aber zufälliges, bedeutungsloses Thun des Einzelnen erschien, alle diese drei Elemente in sich verknüpfen und sich selber als das Resultat ihres wechselseitigen Zusammenwirkens darstellen. —

Jede der drei Formen des Englischen Dramas strebte demgemäß danach, von ihrem Grund und Boden aus der andern beiden Elemente sich zu bemächtigen. Während die Interludes dieß auf dem angegebenen Wege zu erreichen suchten, hielten sich einzelne neu entstehende Mirakelspiele oder doch im Styl derselben verfaßte Stücke seit der Zeit Heinrichs **VIII.** nicht mehr so streng an den biblischen Stoff, sondern behandelten ihn freier und grif-

fen durch allerlei Anspielungen und Digressionen in das Gebiet der gegenwärtigen Geschichte hinüber. Das große Interesse, das die kirchlichen Bewegungen der Zeit in allen Gemüthern erweckten, gab den Anstoß dazu. So sind die vier erhaltenen religiösen Dramen John Bale's (Doktors der Theologie und Pfarrers von Thorndon in Suffolk), die er 1538 außerhalb Englands drucken ließ und die, obwohl er sie theils **Tragedies**, theils **Comedies** mit dem Beisatz «**or Interlude**» nennt, im Styl und Charakter an die alten Mirakelspiele unmittelbar sich anschließen, offenbare Tendenzstücke in der Absicht verfaßt, die Reformation zu fördern und die Mißbräuche der katholischen Kirche zu bekämpfen. Seine «**Tragedy or Enterlude**» unter dem Titel «**God's Promises**» (abgedruckt in der angef. Ausg. v. **Dodsleys O. P. I**, 9—42 und bei Marriott S. 223 ff.) zeigt in einer Reihe von Scenen, wie der Lebensgrund der Menschheit seit Adams Fall bis zur Geburt Christi nicht ihre eigene Tugend und Gerechtigkeit, sondern Gottes Verheißungen, Gottes Langmuth und Gnade gewesen sei; ein Epilog, vom Dichter selbst gesprochen, vertheidigt noch ausdrücklich die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben, und greift die katholische Werkheiligkeit an*). Seine «**Comedy**» **Christs Temtation**, ist dagegen voller Ausfälle gegen das Papstthum, gegen die Fasten, die Bibelentziehung und andre Mißbräuche der katholischen Kirche (Collier **II**, 239 ff.). Es läßt sich annehmen, daß auch seine übrigen dramatischen Productionen, deren eine ganze Anzahl verloren gegangen, desselben Charakters gewesen sein dürften. Diese Richtung scheint auch allmälig die alten volksthümlichen Pageants ergriffen zu haben. 1561 wenigstens führten die Schotten zur Feier der Ankunft Maria Stuarts geistliche Schauspiele auf, in denen sie die schrecklichen Urtheile Gottes gegen die Götzendienerei, den Untergang der

*) Das Stück ist übrigens sehr undramatisch. Jeder der sieben Akte besteht in einer Unterredung Gottes mit einer der Hauptfiguren des A. T., der erste mit Adam, der 2te mit Noah, und so nach einander fort mit Abraham, Moses, David, Jesaias und Johannes dem Täufer. Der Inhalt ist stets derselbe: Gottes Zorn über die immer wieder hervorbrechende Herrschaft der Sünde in Israel, die Fürbitte der Männer Gottes für das sündige Volk und Gottes gnädige Verheißung. Jeder Akt schließt mit dem Gesang einer kirchlichen Antiphone, deren Englische Uebersetzung beigefügt ist. Die Sprache ist zwar würdiger und gebildeter, aber ohne drastische Lebendigkeit.

Rotte Korah, Dathan und Abiram ꝛc. darstellten. Randolph, der damalige Englische Gesandte am Schottischen Hofe, nennt diese Spiele in seinem Berichte «Pageants», und giebt zu verstehen, daß sie vom Hasse gegen den katholischen Gottesdienst ausgegangen, im Grunde ein durchgängiger Angriff auf letzteren gewesen seien (S. Raumer: Beiträge zur neueren Gesch. ꝛc. I, 13). Auch in dem «**Pretie new Enterlude, both pithie and pleasant, of the Story of kyng Daryus, beinge taken out of the third and fourth Chapter of the third booke of Esdras**» (gedruckt Lond. 1565 — Collier S. 245 f.) finden sich einige starke Schmähreden gegen das Papstthum.

Das letztere Stück deutet zugleich den andern Weg an, welches das religiöse Drama einschlug, um von der h. Geschichte und ihren göttlichen Thaten auf den Boden menschlichen Thuns und Leidens zu gelangen. Man hielt sich eines Theils mehr an das Alte Testament, und behandelte einzelne Erzählungen aus dem historischen Theile desselben, in denen die göttliche That, die göttliche Leitung der irdischen Dinge mehr zurücktrat. So dramatisirt der erwähnte **King Darius** einen einzelnen historischen Zug, der im dritten Buch Esra berichtet wird, und das 1568 gedruckte, wahrscheinlich aber schon zehn Jahre früher verfaßte Stück: «**The Historie of Jacob and Esau, taken out of the XXVII chap. of the first booke of Moses,**» bewegt sich ohne alle göttlichen Eingriffe in die Begebenheiten, ohne Beimischung symbolischer oder allegorischer Figuren, rein in der natürlichen Menschenwelt und der gegebenen historischen Wirklichkeit (Collier a. O. S. 247 ff.). Vermuthlich aber waren auch schon Ralph Radcliffes verloren gegangene Dramen, die er seit 1538 verfaßte und (wahrscheinlich von seinen Schülern) zu Hitchin in dem Refektorium eines aufgelösten Carmeliter-Klosters aufführen ließ, und von denen die meisten ebenfalls alttestamentliche Stoffe, (das Leiden Hiobs, den Brand von Sodom u. s. w.) behandelten (Collier I. 117), in ähnlichem Style gearbeitet. Andrerseits versuchte man, Mirakelspiel und Moralität zu combiniren, indem man historische Stoffe des A. T. mit allegorischen Figuren im Sinne der Moralitäten ausstattete, theils um der einzelnen Geschichte eine allgemeinere sittliche Bedeutung zu geben, theils um durch Einführung des **Vice** mit seinen Späßen und Schwänken den Stoff zu beleben. So treten in dem ange-

führten **King Darius** neben **Vice**, der unter dem Namen **Iniquity** agirt, die allegorischen Figuren der Standhaftigkeit, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit ꝛc. auf. Und in einem andern 1561 gedruckten Stücke dieser Art, das die Geschichte der Königin Esther behandelt, spielen neben andern vom Verfasser frei hinzugefügten Figuren nicht nur die allegorischen Charaktere des Stolzes, der Schmeichelei und des Ehrgeizes mit, sondern **Vice** tritt bereits als eigentlicher **Clown** auf oder vielmehr statt des **Vice** erscheint ein Spaßmacher unter dem Namen Hardy-Dardy, auch durch seine Kleidung, wie es scheint, als Narr von Profession markirt, und treibt seine Späße offen und frei ohne alle allegorische Umhüllung (Collier **II**, 253 ff.).

Für eine solche Mischung von Mirakelspiel, Moralität und Historie halte ich auch jenes merkwürdige, leider verloren gegangene Schauspiel, das bereits 1528 vor Heinrich VIII, dem Cardinal Wolsey, dem französischen Gesandten und andern großen Herren zu Greenwich aufgeführt ward. Es war von John Rightwise, dem Vorsteher der Paulsschule in lateinischer Sprache verfaßt und hatte offenbar den Zweck, die Reformation als ein Werk der Lüge, des Unglaubens und des Aufruhrs darzustellen. Da traten auf: Luther als Mönch und Katharina von Bora, im rothen Atlaskleide und der Tracht der Frauen von Speier; **Religio**, **Ecclesia** und **Veritas**; die Apostel Petrus, Paulus und Jakobus; ein Redner und ein Dichter, ein Cardinal, der Dauphin von Frankreich und sein Bruder, Lady Friede, Lady Ruhe und Lady Zufriedenheit u. s. w. (Collier **I**, 106 f. dessen Shakspeare **I**, S. **XXXII**). Hatte man auch schon früher in einzelnen Fällen einen historischen Faden dem Stoffe eingewebt, wie z. B. in dem schon unter Heinrich **VII**. entstandenen und 1529 zu Chester wiederaufgeführten Drama, das die Geschichte König Roberts von Sicilien, — wie er wegen seines gotteslästerlichen Stolzes und Uebermuthes durch einen Engel über Nacht seines Throns beraubt, als Narr des den König spielenden Engels dienen muß, nach mannichfaltigen Demüthigungen zu Reue und Buße gebracht, endlich in seine Würde wieder eingesetzt wurde, — zum Gegenstande hatte (Collier **I**, 113 ff.); so war doch hier das Historische ganz legendenartig gefaßt und behandelt. Wurden dagegen, wie in dem oben erwähnten Beispiele, ganz nahe liegende Zeitereignisse auf die Bühne gebracht, so läßt sich

annehmen, daß man sich etwas genauer an das Geschichtliche gehalten haben wird, obwohl ohne Zweifel noch immer weniger die That selbst als das Urtheil des Verfassers, der Eindruck auf die Zeitgenossen, Gedanken und Reflexionen darüber in allegorischem Gewande zur Darstellung kamen. Es war schon viel gewonnen, wenn nur dem historischen Stoffe überhaupt ein Platz im Drama vindicirt wurde.

Danach trachteten offenbar die späteren Moral-Plays. Zunächst betheiligten sie sich in ähnlicher Art, wie die angeführten religiösen Dramen, durch Anspielungen und Digressionen an dem großen Kampfe für und wider die Reformation. So ist das «Enterlude called lusty Iuventus, lyvely describing the fraylty of Youth etc. Impr. at Lond. s. a.,» wahrscheinlich von einem gewissen R. Wever, dessen Namen am Ende des alten Drucks steht, unter Eduard VI. verfaßt (wieder abgedruckt bei Hawkins I, 119—163), im Grunde eine dramatisirte Bekehrungspredigt. Lusty Iuventus wird zweimal von Good Counsell und Knowledge of Gods Veritie durch Citate aus der heil. Schrift und durch Exposition der protestantischen Lehre vom Glauben auf den rechten Weg zurückgebracht, das erste Mal, als er noch unbekannt mit dem Bösen, in Unwissenheit und kindischer Naivität der weltlichen Lust nachjagt, das zweite Mal, nachdem er von Glauben und Tugend wieder abgefallen, durch Hypocrisie und Good Fellowship (welche der Satan aus Furcht, durch die Reformation alle seine Macht zu verlieren, auf ihn gehetzt hat) verführt, sich an Abominable Life, eine Freudendirne, hingegeben hat. Heftige Angriffe auf das Papstthum, auf die Heiligen- und Reliquienanbetung und auf die Werkgerechtigkeit der katholischen Kirche würzen den Dialog. Der Ernst ist indeß zu trocken und der Predigtton des Ganzen zu undramatisch: man merkt die Absicht und man ist verstimmt. Aehnlich im Charakter und Tendenz, nur ausgeführter und dramatisch lebendiger ist «Newe Custome, a new Enterlude no less wittie than pleasant» etc. (gedruckt 1573, wieder abgedruckt in den angef. Ausg. v. Dodsleys O. P. I, 267—208), das zur Zeit des Regierungsantritts Elisabeths verfaßt sein muß. New Custome, oder wie er sich im Laufe der Darstellung selbst nennt, Primitive Constitution ist die Reformation, welche im Bunde mit Light of the Gospels gegen Perverse Doctrine, d. h. gegen

die durch allerlei menschliche Erfindungen, wie Messe, Purgatorium, Papstthum und Ablaß verdorbene katholische Kirche und ihre Bundesgenossen, **Ignorance** und **Hypocrisie** Krieg führt. Um diesen allegorisch dargestellten Kampf dreht sich die Action, bis **Perverse Doctrine** bekehrt, seine Sünden und Irrthümer abschwöret, und mit **Edification**, **Assurance** und **God's Felicity** sich verbündet. Ein Gebet für das Volk, die Kirche und die Königin macht den Beschluß. Das Stück ist merkwürdig nicht nur weil es bereits in Scenen und (drei) Akte eingetheilt erscheint, sondern namentlich wegen der Versbildung. Die Geschichte des Englischen Dramas, wie man aus unserer bisherigen Darstellung schon ersehen haben wird, zeichnet sich aus durch die Gesetzlichkeit und Naturgemäßheit seines Entwickelungsganges, in welchem jede höhere Stufe auf der vorhergehenden ruht, und alle Uebergangspunkte in innerlicher wie äußerlicher Beziehung nicht nur regelrecht eintreten, sondern auch an vorhandenen Beispielen sich bestimmt nachweisen lassen. Diese Gesetzmäßigkeit erstreckt sich selbst über die Versbildung. Die aus kurzen Versen zusammengesetzten, vielstrophigen, künstlich verschlungenen Reim-Couplets der alten Mysterien wurden, wie wir sahen, von den Moralitäten zur Zeit ihrer Blüthe in kurze, meist nur zu zwei und zwei, selten kreuzweis gereimte Verse verwandelt. Sodann traten in Skeltons **Magnificence** und im **Hick Scorner** jene längeren, zum Dialog weit geeigneteren und darum weit dramatischeren Verse auf, in denen wir bereits eine Hinneigung zum Alexandriner erkannten. Diese Richtung wurde weiter verfolgt; und in unserm Stücke erscheint bereits der ausgemachte Alexandriner, die Cäsur in der Mitte, die Reime dicht neben einanderliegend ohne Kreuzung oder Verschlingung, nur freier gehalten, oft um mehrere Sylben zu lang, selten zu kurz. So haben die Verse bereits große Aehnlichkeit mit den in Shakspeares älteren Stücken (**Love's labour's lost** u. A.) vielfach vorkommenden gereimten Zeilen, in denen noch Pater Lorenzo seinen ersten Monolog hält, nur daß sie natürlich bei Shakspeare kunstgerechter gebildet erscheinen.

Dem Streben, mit Hülfe des Dramas die Reformation zu fördern, stellten natürlich die Katholiken Versuche in gerade entgegengesetzter Absicht gegenüber. Das «**Interlude of Youth**» (**Impr. at Lond. by John Waley** s. a. aber nothwendig zwischen

1547 und 1558 entstanden) ist mehr im Style der älteren Moralitäten gehalten und hat im Plan und Charakter viel Aehnlichkeit mit dem **Moral-Play of Every Man.** Nur ist es reicher an Witz und dramatischem Leben, und bekundet seine spätere Entstehung durch mannichfaltige Ausfälle gegen die Reformation und Vertheidigungsreden zu Gunsten des Katholicismus (Collier **II, 313** ff.). Interessanter, weil entschiedener auf sein Ziel losgehend und in die Zeitgeschichte eingreifend, ist ein um dieselbe Zeit (1553) geschriebenes Stück eines ebenfalls unbekannten Verfassers, das Collier im ersten Bande seiner Ausgabe des Shakspeare analysirt (S. **XVIII.** f.). Es führt den Titel «**Respublica**». Der Poet als Prolog erklärt aber ausdrücklich, daß er unter **Respublica** das Englische Reich, unter **Nemesis**, einer Hauptfigur des Stücks, die Königin Maria, unter **People** das Volk von England, unter **Suppression** die Reformation verstehe. Im Gefolge der letzteren befinden sich **Avarice, Insolence** und **Adulation**; **Justitia, Pax, Veritas** und **Misericordia** treten ihnen entgegen; und das Ganze dreht sich um die Klagen des Volks und der **Respublica** über die Reformation, die endlich durch Nemesis bestraft und unterdrückt wird. Hier hat sich bereits die Moralität in allegorische Historie aufgelöst, und die Allegorie erscheint nur noch wie die völlig durchsichtige und damit überflüssige Hülle der Zeittendenzen.

Während diese und ähnliche Moral-Plays den ursprünglichen Stoff der Moralitäten allgemach umzuwandlen und die Gränzen ihres Gebietes zu erweitern strebten, verfolgten andere den Weg, den **Hick Scorner** eingeschlagen hatte, indem sie durch Aufnahme von individuellen Charakteren und komischen Scenen aus dem Volksleben den moralischen Stoff zu beleben, und sich dem eigentlichen Lustspiele anzunähern suchten. Das beste Beispiel dieser Art liefert der von der **Shakspeare-Society** vor kurzem besorgte Abdruck des 1579 erschienenen, aber wahrscheinlich um 1560 verfaßten «**Contract of a marige betweene Wit and Wisdome**» etc. (herausg. v. J. O. Halliwell Lond. 1846). Hier erscheint die Moralität noch mehr als im Hick Skorner nur wie die äußere Einkleidung des Stoffes, zumal da sie sich schon nicht mehr an eigentlich moralische Ideen hält, sondern in's psychologische Gebiet hinüberschweift. **Idleness**, die Stelle des **Vice** vertretend, spielt im Grunde die Hauptrolle, ist aber nur noch dem Namen

nach eine allegorische Figur, in Wahrheit der ehrliche Englische **Clown**, der Narr von Profession, der nur da ist, um Spaß und wieder Spaß zu machen. **Idleness**, (Müßigang, Trägheit), in Verbindung mit **Wantonness** (Wollust), einer Kurtisane, **Miss Fancy** (Laune), einer intriguanten Dirne und **Irksomness** (Verdrießlichkeit), einem mürrischen Raufbold, suchen die Heirath zwischen dem jungen Herrn **Wit** und Dame **Wisdom**, die jenem von Vater und Mutter (**Severity** und **Indulgence**) zur Ehe empfohlen ist, zu hintertreiben. Es gelingt ihnen anfänglich. Aber **Good Nurture** befreit **Wit** immer wieder aus ihren Schlingen, und nachdem letzterer **Irksomness** im Zweikampf überwunden hat, wird schließlich die Hochzeit wirklich vollzogen. Das ist der Inhalt der moralisch-allegorischen Action, das eigentliche Sujet. Dieses aber wird gleichsam unwillkührlich in den Hintergrund zurückgedrängt von denjenigen Partieen, in denen **Idleness** als **Clown**, umgeben von allerlei individuellen Figuren aus dem Volksleben den Angelpunkt bildet. So dreht sich gleich im ersten Akte — (das Stück ist in 10 Scenen und diese in 2 Akte eingetheilt) — die längste Scene um ein Intermezzo zwischen **Idleness** und zwei Dieben (**Snatch** und **Catch**): jener als fremder Doctor verkleidet, mit **Wit's** gestohlener Börse in der Tasche, von diesem seinerseits beraubt und in höchst ergötzlicher Weise gehänselt. Der zweite Akt beginnt mit einem ähnlichen Auftritte zwischen **Idleness** und **Search**, dem Constabel, der ihn zu arretiren ausgesandt ist. **Idleness**, in einen Rattenfänger verwandelt, erwidert auf des Constabels Frage, daß er den Schuft, den er suche, wohl kenne, aber nicht wisse, wo er sich gegenwärtig herumtreibe, worauf **Search** ihn bittet, seinen eignen Verhaftsbefehl in den Straßen auszurufen, was er, des Constabels Worte beständig verdrehend, in höchst komischer Weise thut. Nach einer kurzen Begegnung zwischen **Wit** und **Fancy** kommt **Idleness** wieder zum Vorschein, stiehlt einen Suppentopf aus der Haushaltung von **Mother Bee**, und läuft damit fort; **Doll**, die Magd, und **Lob**, der Knecht kommen gestürzt und jammern über den Verlust, bis **Mother Bee** selbst erscheint, und höchst aufgebracht über ihre Nachlässigkeit, beide durchprügelt; endlich bringt **Inquisition** den Dieb mitsammt dem Topf. — Diese Scenen, die, wie man sieht, in gar keinem Zusammenhange mit dem eigentlichen Sujet stehen, sind in ihrer Art vortrefflich; und von ihnen aus angesehen bildet das Stück

den besten Uebergangspunkt zu jenen ganz aus ähnlichen Scenen zusammengesetzten Lustspielen wie **Gammer Gurtons Needle** in denen das moralisch-allegorische Element bereits gänzlich fehlt, und die ziemlich gleichzeitig mit unserm Moral-Play hervorgetreten zu sein scheinen. Die Sprache in letzterem ist fließend und lebendig; nur stellenweis sehr verdorben; der Dialog in den erwähnten Scenen aus dem Volksleben vortrefflich; in der Versbildung ist der Alexandriner unverkennbar, nur in den komischen Partieen, vielleicht um den komischen Effekt zu erhöhen, zu einer lächerlichen Länge ausgedehnt. —

An diese und ähnliche Stücke, in denen das Moral-Play mit dem Interlude **à la Heywood** in ähnlicher Art combinirt erscheint, wie in den oben erwähnten Beispielen Mirakel-Play und Moralität, schließen sich diejenigen Dramen unmittelbar an, in welchen das Verhältniß sich umkehrt, und das eigentliche Süjet in einer Handlung aus dem wirklichen Leben oder der Geschichte besteht, zugleich aber noch allegorische Figuren nebenher mitspielen. Das älteste Beispiel dieser Art ist ein Werk desselben John Bale, von dem wir oben einige Stücke im Style der Mirakel-Plays kennen gelernt haben. Es führt den Titel: «**Kynge Johan**», und wurde zuerst unter Elisabeth aufgeführt, ohne Zweifel aber bereits geschrieben unter Eduard **VI.** Denn es hat augenscheinlich die Tendenz, die Reformation in England zu fördern und vor dem Papstthum zu warnen, indem es die Ereignisse der Regierung Johanns, insbesondere die Anmaßungen des Papstes, den von ihm über das ganze Reich geschleuderten Bannstrahl, die Ermordung des Königs durch die Geistlichkeit u. A., auf die Zustände Englands unter Eduard in unmittelbare Beziehung setzt. Die eingewebten allegorischen Gestalten dienen dazu diese Beziehung zwischen so weit aus einander liegenden Zeiten zu vermitteln und des Autors Absichten in das rechte Licht zu stellen, indem sie zugleich den einzelnen Begebenheiten eine allgemeine Bedeutung zu verleihen suchen. (Herausgegeben ist das Stück neuerdings von Collier für die **Camden-Society.** —) In ähnlicher Art behandelt Nathaniel Woodes' «**exellent new Commedie, Intituled: The Conflict of Conscience**» (gedruckt **1581**, aber ohne Zweifel wenigstens zwanzig Jahre früher entstanden. Collier **II**, 358 ff.) die Geschichte des Italienischen Rechtsgelehrten Franz Spiera. Der Prolog erklärt ausdrücklich,

daß unter der Figur des **Philologus** Franz Spiera gemeint sei, und die Hauptbegebenheiten seines Lebens, sein Uebertritt zur Reformation, der (hier durch **Tyranny, Hypocrisie** und **Avarice**) deshalb gegen ihn eingeleitete Proceß, seine Vorladung vor den «**Cardinal**», seine Vertheidigung, sein Rückfall zum Papstthum (hier als das Werk von **Sensual-suggestion** dargestellt in Folge der Androhungen von Gefängniß und Tortur), endlich seine Reue darüber und sein Selbstmord, bilden den Stoff der Darstellung. —

Einen Schritt weiter in dieser Richtung that Thomas Prestons «**Lamentable Tragedy, mixed ful of pleasant mirth, conteyning the Life of Cambises, King of Persia etc. Impr. at Lond.**» s. a. (wieder abgedruckt bei Hawkins **I, 251 — 319**), vermuthlich um **1561** entstanden. Der Verfasser war ein gebildeter Mann, der zu Cambridge studirt hatte. Seine Arbeit ist indeß ein ziemlich rohes Machwerk. Cambyses erklärt im Anfang nach Egypten ziehen zu wollen, und setzt an seiner Stelle zum Regenten den Richter Sisamnes ein. Dieser mißbraucht seine Gewalt, und wird auf Anklage von **Comon Complaint**, unterstützt durch **Proof** und **Triall**, durch den zurückgekehrten König zum Tode verurtheilt. Hierauf begeht Cambyses hinter einander weg alle möglichen Schandthaten, tödtet den Sohn seines Rathsherrn, weil letzterer ihm seine Trunksucht vorwirft, läßt seinen Bruder Smirdis ermorden, weil er angeblich seinen Tod wünscht, heirathet seine bereits verehelichte Stiefschwester wider ihren Willen und läßt sie tödten, weil sie ihn wegen des Brudermordes tadelt, und erscheint zuletzt mit seinem eignen Schwerte (das er sich beim Besteigen des Pferdes in die Seite gerannt) im Leibe, um jammernd zu sterben. Dazwischen sind komische Scenen eingeflochten, in denen drei Raufbolde, eine Kurtisane, ein Paar Bauern und des Einen Frau, an ihrer Spitze **Vice** unter dem Namen **Ambidexter**, ihren plumpen Humor zur Schau stellen, die aber nicht nur mit der Haupt-Action in gar keinem Zusammenhang stehen, sondern statt der Pointe meist in einer Prügelei enden. Das Stück ist nur merkwürdig, weil in ihm die Allegorie schon so weit zurückgedrängt erscheint, daß sie nur noch durch **Vice**, — mehr eine doppelzüngige Bedientennatur als der Vice der alten Moralitäten, — und durch allerlei allgemeine Namen vertreten ist, womit Per-

sonen bezeichnet werden, die, weil sie das Volk oder Diener und Nebenfiguren darstellen, ohne individuellen Charakter sind. So treten anstatt der von Sisamnes bedrückten Bürger **Commons Cry** und **Commons Complaint**, statt der Zeugen und des gerichtlichen Verfahrens **Proof** und **Triall**, statt zweier Mörder **Cruelty** und **Murder** (Mord), statt eines armen Bürgers **Small Abilitie**, und statt des Scharfrichters **Execution** auf. Die Moral des Ganzen, die Regeln, die ein guter König befolgen müsse, um seiner Würde gemäß zu leben, setzt der Prolog aus einander. Der Epilog schließt gebräuchlichermaßen mit guten Wünschen **«for our noble Queen.»**

Verwandt in Styl und Charakter ist **«The new Tragicall Comedie of Appius and Virginia etc. By R. B. Impr. at Lond. 1575,»** (wieder abgedruckt bei Dodsley **XII**, 341 ff.). Der Verfasser **R. B.** ist bis jetzt nicht zu ermitteln gewesen, das Stück aber ziemlich gleichzeitig mit Prestons Cambyses in den ersten Jahren der Regierung Elisabeths geschrieben (S. die Note a. O. S. 349). Seinem Inhalte nach ist es ein dürres Gerippe der bekannten Geschichte des Decemvirn Appius Claudius und der Virginia; nur die wesentlichsten Züge sind festgehalten unter vielen Abweichungen im Einzelnen. Appius erscheint sogleich in heftiger Leidenschaft für Virginia und mit dem Plane, sie durch seinen Clienten Claudius, der sie als seine Tochter in Anspruch nimmt, in sein Haus zu bringen. Virginius ist nicht im Felde, Virginia nicht mit Icilius verlobt (letzterer tritt gar nicht auf); alle die kleinen ausmalenden Züge, alle individualisirenden, erst Leben, Licht und Schatten hineinbringenden Nebenumstände fehlen. Nachdem Appius dem Vater ohne Weiteres befohlen, seine Tochter bis zur Entscheidung der Sache ihm zur Obhut zu übergeben, bricht Virginius in die Worte aus:

„O man, o mould, oh mucke, o Clay, o Hell, o hellish hounde
„O false Judge Appius" etc.

und Virginia bittet, sie zu tödten. Dies geschieht hinter der Scene; Virginius geht zu Appius und erzählt ihm, was er gethan. Letzterer ruft die Gerechtigkeit und Vergeltung an, den Mörder zu strafen. **Justice** und **Reward** erscheinen auch wirklich; allein sie verurtheilen im Gegentheil ihn selbst zum Tode; und er wird demgemäß von Virginius abgeführt, tödtet aber, wie Letzterer berichtet, im Gefängnisse sich selber. Sein Helfershelfer

Claudius wird zum Galgen verurtheilt, aber auf Virginius' Fürbitte begnadigt; und nur **Hap-hazard**, «**the Vice**», wird schließlich wirklich gehenkt. Außer **Justice** und **Reward** erscheinen noch die allegorischen Figuren von **Conscience**, **Comfort**, **Rumour**, **Fancy**, **Doctrina** und **Memorie**, ohne aber in die eigentliche Action einzugreifen; die beiden letztgenannten treten am Schlusse nur auf, um der Tugend Virginias ein Denkmal zu errichten. Zwischen ihnen und den historischen Personen bildet **Haphazard** in seiner Doppelnatur gleichsam den Vermittler. Er ist eine Art von Allerwelts-Bedienter, der indeß vorzugsweise im Dienst des Appius zu stehen scheint; zugleich macht er den Clown des Stücks, und spielt mit der ihm ganz gleichgesinnten Dienerschaft des Virginius (**Mansipulus**, **Mansipula** und **Servus**) die plump komischen Scenen ab, die auch hier wieder wie ein ungehöriger, barbarischer Schmuck der Hauptaction angehängt sind. Das Ganze ist nur dadurch ausgezeichnet, daß in den tragischen Partieen der erste, aber freilich verunglückte Versuch zu eigentlich *pathetischer* Diction gemacht ist, und daß demzufolge die gröbste Komik mit dem übertriebensten, lamentablesten Pathos wechselt. In dieser Beziehung dürfte es, da es (wie die **Stage-Directions** ergeben) sicherlich auf der Volksbühne aufgeführt worden, den ersten Uebergangspunkt zu Kit Marlowe's Tragödien abgeben. Der Vers ist der vierzehnsylbige Alexandriner wie in Prestons Cambyses; doch kommen auch ganz kurze Verse mit Kreuzreimen wie bei Skelton vor.

Nach und nach trat die Allegorie immer mehr aus der Handlung heraus, und verlor sich gleichsam in die Extremitäten, bis zuletzt allegorische Figuren, wie **Revenge** in dem berühmten Hieronimo und der Spanischen Tragödie, oder **Love**, **Fortune** und **Death** in Soliman und Perseda, nur noch als Prolog oder Chorus die Aktion begleiteten.

Ehe jedoch auf diesem Wege und durch solche Stücke, — denen auf Rechnung der Komödie noch **Tom Tiler and his Wife**, **The disobedient Child** von Thom. Ingeland (beide zwischen 1560—70 entstanden) und einige andre beigezählt werden können (Collier a. a. O. S. 353 f. 360 f.), — die Moralitäten sich in das eigentliche Drama hinüberzubilden anfingen; ehe die Mirakel-Plays durch Versuche wie Jacob und Esau und andre Stücke ähnlicher Art der Bildungshöhe sich näherten, auf

der George Peele's David und Bethsabe, das älteste bis jetzt bekannte regelmäßige Drama aus der biblischen Geschichte, steht; erhob sich das Lustspiel von den Heywoodschen Interludes aus, mit Hülfe der antiken Vorbilder, in einzelnen Versuchen zu so ausgebildeter Gestalt, daß man in ihnen mit Recht das erste regelmäßige Drama begrüßt hat. Das älteste Stück dieser Art wurde erst im J. 1818 aufgefunden (bis dahin galt Gammer Gurtons Needle dafür.) Es rührt von Nicholas Udall her, einem gelehrten Manne der 1540 Vorsteher der Schule von Eton, nachmals der von Westminster war, und 1557 starb (Colliers Shakspeare I, S. XXI *)). Im Druck erschien es aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1566; da es aber bereits 1551 in Wilsons Rule of Reason erwähnt wird, so muß es um diese Zeit bereits allgemein bekannt gewesen sein; ja nach einigen darin vorkommenden Anspielungen wurde es vielleicht schon zwischen 1530—40 geschrieben (Collier Hist. II, 446 f.). Es führt den Titel Ralph Royster Doyster, und der Verfasser nennt es im Prolog selbst «a Comedie or Interlude.» **) Ralph Royster Doyster ist der Name des Helden, eines jungen Londoner Gecken voller Anmaßung, Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, worin er von Matthew Merrygreek, einem Mittelding zwischen Diener, Freund und Vetter, bestärkt wird. Die Intrigue ist sehr einfach. Ralph verliebt sich in Christian Custance, eine reiche Wittwe, die aber bereits mit Gawin Goodluck, einem Kaufmann, verlobt ist, und versucht während der Abwesenheit ihres Bräutigams auf allerlei Weise ihre Gegenliebe zu gewinnen. Zuerst kommt er selbst, bringt ihr eine Serenade, sucht ihre Dienerinnen zu ge-

*) Daß er 1564 noch am Leben gewesen, wie Collier früher Hist. I, 119 annahm, folgt aus dem dafür angeführten Faktum nicht mit Sicherheit.

**) Der erste, der den Namen Tragödie und Comödie für dramatische Poesieen gebrauchte, war der erwähnte J. Bale (1538). Vorher bezeichnete man mit Tragödie ein ernstes, im hohen Style geschriebenes, mit Komödie ein heiteres oder in der Sprache des gemeinen Lebens geschriebenes Gedicht, und noch in der letzten Zeit der Elisabeth nannte Churchyard einige Elegieen und Markham ein heroisches Gedicht Tragödie. Interlude war seit Heinrich VII der gebräuchliche Name für jede dramatische Unterhaltung und blieb es bis in die Zeiten Elisabeths hinein. 1574 werden indeß bereits in einer öffentlichen Urkunde Tragedies, Comedies und Interludes (zu denen die Morals gerechnet wurden) bestimmt unterschieden.

winnen, und hinterläßt einen Brief, den aber die schöne Wittwe nicht liest. Dann sendet er ihr Geschenke, und schickt Merrygreek hinterdrein, um zu sehen, wie seine Huldigungen aufgenommen werden. Dame Custance erklärt diesem indeß, daß sie ihrem Gawin treu bleiben werde und seinen Herrn herzlich verachte. Darauf versucht Ralph in eigner Person sein Heil, erklärt ihr seine Liebe, wird aber unter Zurückgabe seines Briefs und seiner Geschenke verächtlich abgewiesen. Endlich will er Gewalt brauchen und das Haus stürmen. Allein der treulose Merrygreek verräth seine Absicht — wobei er erklärt, daß er mit Ralph nur zusammenhalte, um seinen Spaß mit ihm zu treiben und ihn lächerlich zu machen, — und letzterer wird von Custance und ihren Mägden schmählich in die Flucht getrieben. Unterdeß hat Gawin Goodluck durch einen unverständigen Diener die Nachricht erhalten, daß Custance ihm untreu geworden und ein Verhältniß mit Ralph eingegangen sei. Daß Mißverständniß wird jedoch nach seiner Rückkehr bald aufgeklärt; und da Ralph durch Merrygreek um Verzeihung bitten läßt, so endet das Stück in allgemeiner Befriedigung und Versöhnung mit einer Einladung Ralphs zum Hochzeitsessen. Der Epilog, in welchem die Spieler für die Königin, die Kirche und den Adel ihre guten Wünsche aussprechen, muß erst nach der Wiederaufnahme des Stücks unter Elisabeth oder vom Herausgeber des Drucks hinzugefügt sein.

Udall deutet im Prolog an, daß er in seiner Arbeit den Vorbildern eines Plautus und Terenz nachgestrebt habe. Und in der That hat es den Fehler der meisten, unter dem Einfluß der Alten enstandenen Stücke: für die große Einfachheit der Intrigue ist es zu lang, zu arm an Action, zu reich an Reden und Expectorationen. Ohne Zweifel aber wurde Udall zugleich von Heywoods Interludes angeregt, und der Mangel an Action, die Länge der Unterredungen könnte daher auch auf deren Rechnung zu schreiben sein. Auch sprechen dafür die mancherlei Zank- und Streitscenen, an denen das Stück reich ist; ja das ganze Drama ist gleichsam eine ausgeführte Streitscene zwischen dem zudringlichen, halbtollen Ralph und der treuen, tugendsamen Custance. Endlich trägt es auch noch eine leise Beziehung zu den Moral-Plays in sich. Merrygreek ist offenbar der individualisirte Vice der Moralitäten: das zeigt seine Neigung zum boshaften Scherz und seine Lust an allerlei Verlegenheiten und Unglücksfällen, in

die er die handelnden Personen (hier besonders Ralph) zu verwickeln sucht. Im Allgemeinen wenigstens gleicht er völlig dem **Vice** in einigen der oben erwähnten Stücke, in denen letzterer auch bereits mehr oder minder individualisirt, zuweilen auch unter einem individuellen Namen neben dem des **Vice** auftritt. — Die Versbildung hat Verwandtschaft mit jenen längeren Versen, welche zum Alexandriner hinneigen, ohne doch eigentlich Alexandriner zu sein, und von denen es mir sehr wahrscheinlich ist, daß sie die Verse des Plautus und Terenz, namentlich des ersteren, in freier Form wiedergeben sollten. Vielleicht richtete sich schon Skelton nach diesen antiken Mustern. Udall dürfte aber vorzugsweise dazu beigetragen haben, daß diese zum Alexandriner überleitende Versgattung auf der Bühne heimisch wurde; er wenigstens handhabt sie durchgängig am consequentesten und geschicktesten.

Obwohl im «**Jack Juggler — a new Enterlude, both wytte and very playsent**» (gedruckt nach den Notizen der **Stationers-Company** 1562 — 63, aber nach inneren Kennzeichen und Andeutungen wenigstens schon unter der katholischen Maria von dem unbekannten Autor geschrieben — Collier **II**, 363 ff.) noch **Vice** unter seinem eignen Namen auftritt, so ist das Stück doch mit demselben Rechte, wie Ralph Royster Doyster, den regelmäßigen Comödien beizurechnen. Der Verfasser erklärt im Prolog selbst, daß es eine Nachbildung von «Plautus' erster Komödie» sei. Der Stoff ist indeß weit einfacher gehalten, und dreht sich um den gelungenen, sehr ergötzlich durchgeführten Versuch Jack Jugglers, des «**Vice**», dem querköpfigen Bedienten eines Mr. Bongrave, Jenkin Careaway, durch Verkleidung in seine Person an seinem eignen Selbst irre zu machen und ihn endlich zu dem Glauben zu bringen, daß er wirklich nicht Jenkin Careaway sei. Daraus entsteht allerlei Unheil für ihn; Dame Coy, an die er von seinem Herrn geschickt war, läßt ihn durchprügeln u. s. w. Schon hieraus ersieht man, daß das Stück ebenfalls unter dem Einflusse der Heywoodschen Interludes und antiker Vorbilder entstanden. Auch die Behandlung des Verses hat Aehnlichkeit mit der Versbildung im Ralph Royster Doyster.

Ich übergehe den **Misogonus**, ein Stück, das Collier in einer verstümmelten Handschrift entdeckt hat, und das **1560** verfaßt, ohne Zweifel unter denselben Einflüssen entstanden, einerseits

schon durch die durchgängig Lateinisch-Griechischen Namen der handelnden Hauptpersonen wie durch den Charakter der letztern namentlich der beiden Alten (Philogonus und Eupelas) und deren Verhältniß zu ihren Dienern, an die klassische Komödie erinnert, andrerseits aber populärer gehalten erscheint, und Figuren und Scenen aus der niedrigeren Sphäre des Englischen Volkslebens enthält, welche beweisen, daß der unbekannte Verfasser mehr für die große Menge schrieb, als für ein gebildetes Auditorium, für das ohne Zweifel Jack Juggler, wahrscheinlich auch Ralph Royster Doyster ursprünglich bestimmt war (Collier a. O. S. 464 ff.). So bildet es den Uebergang zu John Stills **Gammer Gurtons Needle**, dem bekannten Lustspiel, von welchem man noch bis vor 25 Jahren den Ursprung der regelmäßigen Englischen Komödie her datirte.

Der nachmalige Bischof Still kannte ohne Zweifel die Alten so gut als N. Udall. Auch waren ihm vermuthlich dessen dramatische Versuche wie überhaupt die eben genannten Stücke, — welche um dieselbe Zeit, da Frau Gurtons Nadel zuerst aufgeführt ward (1566 — Collier ebend. S. 444 f.), theils gedruckt, theils neu einstudirt, d. h. wieder aufgewärmt wurden, — nicht unbekannt. Dennoch finden wir in seinem Werke nicht Einen Zug mehr, der an die antike Komödie erinnerte. Es ist durch und durch volksmäßig, sein Boden die niedrigste Schicht des Englischen Volkslebens; seine Hauptfigur ein verschlagener, ränkesüchtiger Bettler; Zank- und Prügelscenen bilden die Hauptpointen. Man darf daher annehmen, daß es sich unmittelbar an die Interludes **à la Heywood** und deren weitere Fortbildung anschließt; nur daß es statt einer bloßen Scene, ein vollständiges Drama ist, das eine durchgeführte Intrigue enthält, und dessen Lebensprincip nicht mehr der Dialog, sondern die Aktion ist. Letztere dreht sich um eine verlorene Nadel, ein Verlust, dessen große Wichtigkeit in ächt komischer Weise ohne weiteres vorausgesetzt und von allen handelnden Personen (bis auf den ganz zuletzt auftretenden Richter) als sich von selbst verstehend anerkannt wird. Die Nadel ist abhanden gekommen, als Frau Gurton, mit dem Flicken der Hosen ihres Dieners Hodge beschäftigt, dieselben rasch bei Seite geworfen, um die Katze vom Milchtopf zu vertreiben. Diese auf unbegreifliche Weise verschwundene Nadel setzt das ganze Gurtonsche Haus zusammt der Nachbarschaft in Verwir-

rung, veranlaßt einen Faust- und Nägelkampf zwischen Frau Gurton und ihrer Nachbarin, Dame Chatte, zieht dem Geistlichen des Kirchspiels, dessen Vermittelung in Anspruch genommen wird, eine Tracht Prügel zu, und droht alle handelnden Personen in einen furchtbaren Injurien-Proceß zu verwickeln. Da endlich legt der Richter (**Bailye**) die Sache dadurch bei, daß er die verschiedenen Lügen, Kniffe und Pfiffe aufdeckt, durch welche Dikkon, der «**Bedlam-Beggar**»(d. h. eine Art von Bettlern, die durch angenommenen Wahnsinn Mitleiden zu erregen suchten) die ganze Verwirrung hervorgebracht hat. Zuletzt wird auch noch die Nadel selbst in Hodge's Hosen gefunden. — Man sieht, das Ganze ist eine populäre Posse. Als solche ist das Stück (zuerst gedruckt **1575**, wieder abgedruckt bei Dodsley **II**, 6 — 82) nicht ohne Verdienst. Die Verwickelung wird natürlich eingeleitet, und eben so natürlich gelöst. Die Charaktere, wenn auch einfach und gewöhnlich, sind doch fest und sicher gezeichnet, und bleiben sich selber durchweg getreu. Der Witz ist zwar roh, grotesk und bis zur Handgreiflichkeit materiell, aber keineswegs ohne komische Kraft. Die Sprache giebt durchaus den Volkston bis auf die Dialekt-Unterschiede und die Nüancen des populären Jargon wieder: wie der Witz fällt sie häufig in's Gemeine, ist aber drastisch lebendig, gut dialogisirt und nicht ohne eine gewisse Prägnanz des Ausdrucks. Und ist das erste und nothwendigste Erforderniß des Dramas lebendige Aktion, so steht das Stück, trotz seinen vielen Mängeln in seiner Sphäre doch noch höher als die gleichzeitig hervortretenden, ersten regelmäßigen Tragödien. Der Vers ist im Allgemeinen der lange (vierzehnfüßige) Alexandriner, nur, wie in andern Stücken derselben Zeit, freier gehalten, an kein bestimmtes Maß gebunden, oft zu unmäßiger Länge ausgedehnt. —

Es war natürlich, daß auf einem Volkstheater wie das Englische, die Komödie früher zu dramatischer Ausbildung kam, als die Tragödie. Denn war das Drama, wie unsere Darstellung gezeigt hat, nachdem es von der Kirche sich losgelöst und in die Hände des Volks übergegangen war, eben damit zu einem Elemente der Volksfeste und Volksbelustigungen geworden, so mußte auch das Komische nothwendig das Uebergewicht über das Tragische erhalten, so lange letzteres, statt die Tiefen der Leidenschaft und des Gemüthslebens zu entfalten, noch in dem

trockenen Ernst moralischer Belehrung und Ermahnung aufging. Das Gebiet des Komischen steht dem gemeinen, wirklichen Leben viel näher als das Tragische: komische Scenen sehen wir alltäglich in unserer Umgebung, Tragisches nur sehr selten. Als es daher darauf ankam, das Drama aus der ideellen Sphäre der Mysterien und Moralitäten herauszuheben und ihm mitten im reellen, natürlichen Menschenleben einen Platz zu sichern, als man demgemäß anfing, die Natur zu studiren und die Wirklichkeit abzubilden, gab man diesen Versuchen nothwendig die Form, unter welcher die gemeine Wirklichkeit gemeinhin erscheint, die Form des Komischen, d. h. man begann zuerst das Feld der eigentlichen Komödie anzubauen. Das Tragische konnte erst einen höheren Aufschwung gewinnen und das gleiche Ziel erreichen, nachdem das Drama als Komödie bereits das Reich der Wirklichkeit sich erobert, und von da aus eine regelmäßige Form gewonnen hatte. Je mehr demgemäß das Komische in seiner Entwickelung dem Tragischen vorauseilte, desto mehr Beifall gewann es beim Volke. Daraus erklärt es sich, daß in jenen älteren Dramen, die der Seite des Tragischen angehören, wie im König Cambyses, in Appius und Virginia u. A., ja selbst noch in dem ersten Entwurfe von Marlowe's Tamerlan und den gleichzeitigen Tragödien, sich gemeine komische Charaktere und Scenen beigemischt finden, die, ohne allen Zusammenhang mit der tragischen Aktion, offenkundig nur der Vorliebe des Volkes für die Komödie ihr Dasein verdanken.

In dieser Beziehung zeigt der Bildungsgang des Englischen wie überhaupt des modernen Drama's eine bemerkenswerthe Differenz gegen die Geschichte des Griechischen Theaters: in letzterer erscheint umgekehrt die Tragödie vor der Komödie oder diese wenigstens nicht vor jener zur Reife gelangt. Die Differenz erklärt sich indeß einfach aus den verschiedenen Ausgangspunkten beider. Der Götter- und Heroendienst, aus dem das griechische Schauspiel hervorging, war eine weitverzweigte, den mannichfaltigsten Stoff gewährende Mythologie, in welcher theils die düsteren Thaten einer ringenden, gewaltigen, großartigen Heldenzeit, theils die tiefen, ernsten Gedanken einer eben aufkeimenden geistigen Cultur, in die Form der Geschichte symbolisch eingekleidet waren; das Göttliche erschien überall in menschlicher Gestalt, nur als der ideale Reflex des Menschlichen. Indem dieser Stoff dramatisirt

wurde, mußte er nothwendig die Form des Tragischen annehmen. Die christliche Religion dagegen und ihr Kultus dreht sich um wenige große Thatsachen, deren religiöser Inhalt eine so allgemeine Bedeutung hat, daß er gleichsam die Bande der Geschichte sprengt, indem er alle Menschen, alle Zeiten und Orte umfaßt. Das Göttliche im christlichen Sinne war mit dem Menschlichen nur in der Einen ewigen Gestalt des Heilandes der Welt verbunden: es fehlte die Mannichfaltigkeit der Uebergangsstufen, der Halbgötter und Heroen mit ihren tragischen Thaten und Geschicken. Kurz der Stoff, den die biblische Geschichte gewährte, war theils zu allgemein, theils zu einfach, theils zu wenig That und Handlung. Die Mysterien, welche in natürlicher Weiterbildung zur regelmäßigen Tragödie sich hätten erheben sollen, waren daher einer solchen Entwickelung nicht fähig. Ihr Gebiet mußte erst verlassen, von ihnen erst der Uebergangspunkt zur eigentlichen Menschenwelt gewonnen werden, ehe es überhaupt zum freien, nicht mehr religiösen, sondern künstlerischen Drama kommen konnte. Die Tragödie konnte mithin nicht in gerader Linie aus ihrem ursprünglichen Ausgangspunkte hervorgehen; sie mußte erst in einem weiten Bogen die profane Geschichte umschreiten und mit der heilgen organisch zu verknüpfen suchen, ehe sie zu ihrem Zielpunkte, zum Begriffe der welthistorischen Thatsache als einer eben so sehr göttlichen wie menschlichen That, gelangen konnte. Mit Einem Worte: die christliche Weltanschauung enthielt zwar einen weit tieferen Begriff des Tragischen als die Griechische, aber die christliche Religion gewährte nicht unmittelbar einen genügenden Nahrungsstoff für das Wachsthum der Tragödie. Den Stoff mußte die Tragödie sich gleichsam anderswoher holen und ihn der tiefen christlichen Idee des Tragischen erst assimiliren, um in ihm diese Idee selbst zur adäquaten Erscheinung zu bringen.

Darum gewann ihr die Komödie nicht nur den Vorsprung ab, sondern die Tragödie bedurfte auch mehr als ihre leichtfertigere Schwester des Vorbildes und der Schule der Alten. Die Komödie konnte unmittelbar aus dem Leben schöpfen, und nur hinsichtlich der Form und Composition war ihr eine gute Schule nothwendig; die Tragödie dagegen mußte sich nicht nur ihren Stoff da und dort zusammensuchen, sondern sie musste auch erst lernen, was überhaupt das Wesen des Tragischen sei. Erst bei der Tragödie tritt daher der Einfluß, den das antike Drama auf

die Entwickelung des Englischen Theaters ausübte, mit entschiedener Evidenz hervor. Indessen würde man sich irren, wenn man glaubte, daß Seneca und Euripides die regelmäßige Englische Tragödie gleichsam erzeugt haben, auch nur in dem Sinne, in welchem man sagen kann, daß sie bei der s. g. klassischen Tragödie der Franzosen Vaterstelle vertreten. Der Einfluß des antiken Dramas war in England vielmehr immer nur mitwirkend, es selbst nicht ein allgemeines Modell, sondern nur ein einzelnes Bildungsmotiv, das als solches nicht im Stande war, die volksthümliche Gestalt der dramatischen Kunst zu zerstören, und ihren Entwickelungsgang auf den Abweg einer sclavischen Nachahmung zu leiten. Der substanzielle Lebenskeim des Englischen Dramas blieb die originale, im raschen Gange fortschreitende Geistesbildung der Nation. In diese trat die Reformation wie die Mündigkeitserklärung der Europäischen Menschheit ein. Indem sie gegen den Despotismus des Papstthums, gegen die Verweltlichung, den todten Formalismus und die werkheilige Aeußerlichkeit der katholischen Kirche protestirte, und die im lebendigen Glauben ruhende und vom Evangelium selbst geforderte Freiheit des Geistes, seine Unabhängigkeit von allen bloß äußerlichen, zeitlichen und endlichen Satzungen, und damit seine innere Unendlichkeit proclamirte, erscheint sie selbst nur als das erste und größte Zeichen von dem erwachten Selbstbewußtsein der christlichen Völker. Das epische Festhalten an der Vergangenheit und ihrer Tradition, am Alten und seiner Autorität, das lyrische Träumen von einem idealen Staats- und Kirchenwesen und einer idealen Zukunft seiner Verwirklichung; der epische Drang in die Ferne nach einer äußerlichen Thätigkeit des Einzelnen, das epische Helden- und Ritterleben mit seinen Kämpfen und Irrfahrten, und ihm gegenüber das lyrische Streben nach fester Abschließung in kleinen, gemüthlichen Kreisen und Körperschaften, — diese beiden Richtungen, welche das Mittelalter charakterisiren, waren durchmessen. Die Zeit war von selbst dramatisch geworden. Der Uebergang dazu stellt uns die Blüthe der bildenden Kunst dar, die hervorging aus jener Lust am Schauen, aus jener unwiderstehlichen Sehnsucht, das, was die innerste Seele bewegte, in lebendiger Gestaltung gegenwärtig vor Augen zu haben, an welche, wie wir sahen, die ersten Anfänge der dramatischen Kunst sich anlehnten. Das Drama ist die Poesie der Gegenwart, in welcher Vergan-

genheit und Zukunft sich vereinigen; es ist das Abbild der Geschichte, sofern diese eben so sehr aus der Vergangenheit und ihrer Objektivität, aus dem festen Stoffe des Gewordenen, Bestehenden, als aus der Subjektivität und der freien, flüssigen Selbstbestimmung der Handelnden mit ihren in die Zukunft reichenden Plänen in beständiger Gegenwärtigkeit hervorgeht; es ist die Selbstbespiegelung des Geistes in diesem seinem eignen Werden, in dieser seiner eignen, stets frisch sprudelnden, lebendigen Gegenwart, die ihm der Spiegel der Poesie in ihrer wahren, ewigen Gestalt zeigt; — es ist eben darum der poetische Ausdruck des Selbstbewußtseins, der Erkenntniß des Geistes, welche weiß, daß seine Ausbildung der Zweck des Lebens, seine Geschichte die Geschichte der Welt ist (Vergl. unten Abschnitt III.). —

Der Entwickelungsgang des Englischen Dramas bis zu dem Punkte, da es diesen allgemeinen Begriff der dramatischen Poesie zu verwirklichen begann, zeichnet sich unter Anderem auch dadurch aus, daß es mit großer Sicherheit nur so Viel des Fremden aufnahm, als es zur eignen Fortbildung bedurfte, und das Aufgenommene eben so rasch als gründlich sich zu assimiliren wußte. Darum war es ihm nur nützlich, daß jener Einfluß der antiken Kunst und Wissenschaft nicht nur auf die Poesie, sondern auf die ganze Bildung der Nation seit dem sechszehnten Jahrhundert sich mehr und mehr steigerte. Es ward Sitte, die Schüler auf den Schulen und Universitäten in freien Uebersetzungen der alten Dramatiker zu üben. Bald wurden denn auch neben den übersetzten eigene, von ihnen selbst nach antiken Mustern verfertigte Stücke, theils lateinische, theils Englische, in den Hör- und Versammlungssälen aufgeführt. Diese Versuche, in denen sich die jungen Leute ungemein gefielen, kamen allgemach zur Oeffentlichkeit; von den Universitäten gingen die Aufführungen in die Bildungsanstalten der Juristen, in die Gerichtshöfe und Stadthäuser über, und waren bei festlichen Veranlassungen, bei Besuchen der Königin, die gesuchteste Lustbarkeit. In den Jahren 1559—1566 erschienen, wie schon angedeutet, von Jasper Heywod und einigen Anderen sieben Tragödien des Seneca mit Zusätzen in Englischer Uebersetzung, jeder Akt nach alter Sitte mit einem voraufgehenden Dumb-show versehen; 1566 wurden die Phönizierinnen des Euripides unter dem Titel Jokaste nach einer Bearbeitung von Gascoigne, Yelverton und Kinwelmarsh aufgeführt; und

wahrscheinlich war schon zur Zeit, als Jack Juggler die Bühne betrat, die Andria des Terenz in's Englische übersetzt und öffentlich *) dargestellt worden (Collier a. O. S. 363. III, 13 f.). Der Nutzen, der daraus der dramatischen Kunst entspringen mußte, leuchtet von selbst ein. Mangel an geregelter dramatischer Form, an kunstgemäßer Composition, an richtiger Würdigung des Tragischen und an Feinheit und Grazie des Komischen, war gerade der Hauptfehler jener aus den Moralitäten und Interludes hervorgegangenen Versuche eines regelmäßigen Dramas. In dieser Beziehung konnte die neuere Kunst und zwar nicht bloß die Poesie, nicht bloß die Tragödie, sondern auch die Komödie, wie die Malerei und Bildhauerei, von der alten unendlich viel lernen und hat viel gelernt. Das Geheimniß der Form aber ist das Letzte und Höchste in aller Kunstübung. Mit Recht glauben wir daher den Zeitpunkt, in welchem unter Einwirkung des antiken Dramas das Englische zur Ausbildung der künstlerischen Form sich zu erheben begann, — ein Fortschritt, der in seinem ersten Keime mit jener Umbildung der Moralitäten und Interludes zu Tragödien und Komödien zusammenfällt, — als den Anfang einer neuen Periode in der Geschichte der Englischen Bühne bezeichnen zu müssen. In diese dritte oder — wenn man Heywoods Interludes als Epoche machend ansieht, — vierte Periode fällt die Entstehung des Shakspeareschen Dramas, und bildet den Gipfelpunkt derselben. Wie sie allmälig diesem Höhepunkte sich näherte, wird daher nun noch etwas näher von uns darzuthun sein.

Zunächst versteht es sich von selbst, daß jener Anfang zu einer kunstgemäßen Gestaltung des Dramas eben nur ein Anfang war. Bei der Komödie haben wir dies bereits angedeutet. In Stücken, wie Ralph Royster-Doyster, Jack Juggler, Misogonus und Gammer Gurtens Nadel, entbehrt die Aktion noch alles organischen Mittelpunktes: sie besteht nur in einer Reihenfolge komischer Scenen, die um die Abspinnung einer einfachen an sich bedeutungslosen Intrigue sich dreht; selbst die äußere Zusammenstellung der Auftritte und der äußere Gang der Handlung ist nicht immer zweckmäßig, hier und da unklar, schleppend, abspringend.

*) Im Jahre 1520 ließ Heinrich VIII. bei einem Hoffeste eine Komödie des Plautus, wahrscheinlich in der Ursprache, aufführen (Collier I, 88.). Dies war das erste leise Anklopfen des Antiken an der Thüre des Englischen Theaters, aber bezeichnender Weise des Hof-Theaters.

Ganz ähnlich und in mancher Hinsicht schlimmer steht es um die ersten regelmäßigen Tragödien. «**The Tragedie of Gorboduc**», oder wie es in der zweiten Ausgabe heißt, «**the Tragedie of Ferrex and Porrex**» (in der dritten heißt es wieder Gorboduc), ein Stück, das von Thomas Sackville, nachmals Baron Buckhorst und Graf von Dorset, Ritter des Hosenbandordens und Lord Schatzmeister von England, in Gemeinschaft mit Thomas Norton, einem Zögling der Universität Oxford, später Solicitor der City von London, verfaßt, am 18. Januar 1562 im Inner-Temple vor der Königin aufgeführt ward, ist das älteste, bis jetzt entdeckte Beispiel einer regelmäßigen Tragödie. Es wurde zuerst 1565 ohne Wissen und Willen der Verfasser gedruckt, und erlebte bald nach einander eine zweite und dritte Auflage, ein Beweis, daß es Beifall gefunden und Aufsehen erregt hatte (wieder abgedruckt in **Dodsleys O. P.** angef. Ausg. **I**, 117 - 171). Das Sujet ist höchst einfach. Gorboduc, König von Brittanien, theilt sein Reich unter seine beiden Söhne, um in Muße seine alten Tage zu verleben. Ferrex, der ältere, fühlt sich dadurch in seinem Erstgeburtsrechte gekränkt, und rüstet gegen seinen Bruder. Porrex, der jüngere, kommt ihm zuvor, überfällt und tödtet ihn. Die Mutter, deren Lieblingssohn Ferrex war, ermordet in der Wuth mit eigner Hand den Brudermörder. Das Volk, darüber empört, bricht in Aufstand aus und tödtet den alten König zusammt der unnatürlichen Mutter. Darauf im letzten Akte thun sich die Fürsten des Reichs zusammen, um die Rebellion zu unterdrücken. Dies gelingt zwar; allein Fergus, Herzog von Albanien, rüstet zugleich gegen die übrigen, um sich des verwaisten Thrones zu bemächtigen. Letztere fassen den Beschluß, diese Anmaßung zurückzuweisen, und — mit einer langen politischen Dissertation des Eubulus (Secretairs des alten Königs) über das Unheil, das dem Staate aus der Theilung des Reichs erwachsen, endet das Stück. — Von allen den blutigen Thaten und großen Ereignisse der ersten Akte sieht man indessen nichts: sie werden alle nur in langen, lamentabeln Erzählungen berichtet. Das ganze Stück besteht überhaupt fast nur aus weitschweifigen, berathenden, viel politische Weisheit auskramenden Reden oder in Klagen über die schrecklichen Begebenheiten, die Verderbtheit der Menschen und die schwere Noth der Zeit. Die ersten vier Akte schließen außerdem regelmäßig mit Ermahnungen und Be-

trachtungen des s. g. «Chorus» (d. h. «vier alter und weiser Männer Britanniens») über die Ereignisse jedes Aktes, in gereimten Stanzen dem Publikum zum Besten gegeben. Die Charaktere sind nur ihren allgemeinen Grundzügen nach angedeutet, ohne alle nähere Entfaltung und Individualisirung. Der König, zuerst ziemlich schwächlich und eigensinnig, zeigt nachher dem verbrecherischen Sohne gegenüber eben so viel Mäßigung als Energie. Die Königin ist von Anfang an in leidenschaftlicher Aufregung, verschwindet aber, nachdem sie zweimal aufgetreten, gänzlich von der Bühne. Ferrex und Porrex sind nur unterschieden durch die größere Heftigkeit und Hitze, die letzterer zeigt. Ebenso sind die Rathsherrn des Königs sich alle gleich; höchstens zeichnet sich Eubulus durch seine größere politische Weisheit aus. Dasselbe gilt von den beiden Parasiten und den vier Herzögen. Letztere treten erst im fünften Akte auf; bis dahin wird nicht einmal ihr Name erwähnt. Und da mit den vier ersten Akten die Geschichte Gorboduc's und seiner Söhne vollkommen beendet ist, so beginnt mit dem letzten im Grunde ein ganz neues Stück, das sich matt im Sande verläuft. Statt einer lebendigen Grundidee ist die Seele des Ganzen der trockene, prosaische Grundsatz der Politik, daß es höchst thöricht und verderblich sei, abzudanken und sein Reich zu theilen. Die Verfasser, voll von politischer Schulweisheit, werfen viel mit allgemeinen Maximen und Sentenzen um sich, hatten aber offenbar nur sehr dunkle Begriffe von dem, worauf es in der Poesie und namentlich beim Drama ankommt. In dieser Beziehung hielten sie sich an die Alten. Das Stück ist offenbar nach dem Muster der Griechischen Tragödie, aber mehr des Euripides oder seines Zerrbildes, des Seneca, als des Sophokles und Aeschylus, geschrieben; das zeigt zur Evidenz die ganze Haltung, Sprache und Composition, insbesondere die Reden des Chorus. Nichts desto weniger ist es sehr unantik. Denn nicht nur, daß von den Regeln des Aristoteles sich keine Spur zeigt, so beweisen auch die jedem Akte vorhergehenden «**Dumb-shows**», die meist in geschickter und sinnreicher Symbolik die Handlung im voraus angeben, daß die Verfasser von der Gestalt des Englischen Dramas sich nicht losmachen konnten oder wollten. Ihr Werk verhält sich zur antiken Tragödie ungefähr wie der s. g. **Blank-verse**, (d. h. der allbekannte jambische Vers, in welchem seitdem die meisten Englischen Dramatiker

so wie Göthe und Schiller und unsere Schauspieldichter geschrieben haben) zum jambischen Senar. Wie jener diesem äußerlich ähnelt, und doch einen so ganz andern Geist athmet, wie er gleichsam dem plastischen Charakter und der ruhigen, alle Bewegungen der Seele mäßigenden Würde des Senars eine freiere, beweglichere, geschmeidigere Form giebt und damit das Drama der weiten plastischen Falten entkleidet, um ihm das pittoreske, enger anschließende Kostüme umzulegen, dessen die Malerei bedarf; gerade so gleicht der Gorboduc nur äußerlich seinen antiken Vorbildern, innerlich ist er gut Englisch, und wenn man will, romantisch gesinnt. Durch die Einführung des Blank-Verses in die dramatische Poesie haben sich die beiden Dichter ein unsterbliches Verdienst erworben. Kein Vers ist geeigneter, die Sprache des Dramas, d. h. die Sprache der That, zu reden und ihr die künstlerische Form, den Schwung der Schönheitslinie, Maaß und Rhythmus der Bewegung zu geben; keiner vermag so geschmeidig allen Wendungen der Aktion sich anzuschließen, keiner so leicht und ungezwungen jetzt in die niedrigsten Ebenen der Prosa hinabzusteigen, jetzt zu den erhabensten Höhen der Poesie sich aufzuschwingen; keiner ist so geschickt, den Dialog der gewöhnlichsten Conversation wie die Monologe der stürmischen Leidenschaft, der zarten, scheuen Empfindung, der intriguirenden Reflexion, in stets wechselndem und doch immer wesentlich gleichem Rhythmus wiederzugeben. Mochten auch Sackville und Norton in ihm nur den jambischen Senar nachbilden und in derjenigen Form wiedergeben wollen, welche die Englische Sprache forderte;—sie handhaben den Blank-Vers, wenn auch noch keineswegs in höchster Vollendung, doch bereits mit einer Fertigkeit, welche seine großen Vorzüge für die dramatische Diction klar in's Licht stellt. Damit ist zugleich schon angedeutet, daß ihr Werk in Beziehung auf Sprache und Diction, welche in der That durchweg gebildet, der Würde des Tragischen angemessen, und hier und da nicht ohne poetischen Schwung erscheint, weit hervorragt über alle Stücke, welche vor 1562 das Gebiet des Tragischen betraten. Dieselbe Würde zeigt die Haltung des Ganzen, die Wahl des Stoffes, die Charakteristik der agirenden Personen wie die Verwickelung und Entwickelung der Handlung. Diese größere formelle Bildung und insbesondere der höhere Begriff des Tragischen, der sich im Ganzen ausspricht, geben ihm eine so hohe Bedeutung, daß sich

nicht nur der Beifall, den es bei den Zeitgenossen gefunden, von selbst erklärt, sondern daß es in der That als Epochemachend in der Geschichte des Englischen Theaters anzusehen ist. Sein Hauptfehler ist eben nur der Mangel an Aktion und kunstgerechter, dramatischer Composition.

Diesen Fehler theilt in vollstem Maaße «The Tragedie of Tancred and Gismund, compiled by the Gentlemen of the Inner-Temple and by them presented before Her Majestie. Newly revived and polished according to the decorum of those Daies. By R. W.» (Lond. 1592, wiederabgedruckt a. a. O. II, 167 — 232). Das Stück wurde, wie aus der Dedication und den Briefen des Herausgebers, Robert Wilmot (S. 158 ff.) erhellt, bereits 1568 von fünf Gentlemen des Inner-Tempel, R. Wilmot an der Spitze, von jedem Ein Akt, verfaßt und vor der Königin aufgeführt. Es hatte Beifall gefunden, und Wilmot, der es handschriftlich aufbewahrte, wurde von verschiedenen Seiten aufgefordert, es in Druck zu geben. So erschien es in der angeführten Ausgabe von 1592, aber «revived and polished» etc. Die Veränderungen, wie aus einem anderweitig erhaltenen Theile des ursprünglichen Stückes (abgedruckt a. O. S. 160 f) hervorgeht, betreffen nicht bloß, wie Collier meint, die Umbildung der gereimten Verse in Blanc-Verse, sondern in Beziehung auf Sprache und Dialogisirung scheint es gänzlich umgearbeitet, die Eintheilung der Scenen dagegen, die Führung der Aktion, Charakteristik und Composition unverändert geblieben zu sein. Hinsichtlich der Diction muß es daher für ein Werk von 1590 — 92 gelten. In allem Uebrigen ist es dem Gorboduc durchaus verwandt, nur von geringerem Werthe. Obwohl der Stoff aus einer Novelle des Boccaccio entlehnt ist, — das erste Beispiel einer solchen Benutzung der Italienischen Novellendichter, — so ist das Stück doch offenbar nach antikem Zuschnitt gearbeitet. Der Inhalt ist so einfach als möglich: König Tancred will seine Tochter, nachdem sie einmal Wittwe geworden, aus übergroßer Zärtlichkeit nicht wieder heirathen lassen. Gismunda liebt aber den Grafen Guischard, bewilligt ihm eine geheime Zusammenkunft, die in eine fleischliche Vermischung ausartet, und als der König, durch einen höchst unwahrscheinlichen Zufall Zeuge dieser Scene, im Zorn ihren Geliebten hinrichten und sein Herz ihr überbringen läßt, tödtet

sie sich selbst. Der König im verzweifelnder Reue folgt ihrem Beispiel. Von dem Allen sehen wir aber wiederum nichts, sondern erhalten nur ellenlange Berichte. Die Aktion ist = Null. Darum können sich denn auch die Charaktere nicht näher entfalten; Graf Guischard erscheint sogar nur ein einziges Mal auf der Bühne, um einen langen Monolog von Liebe und Schmerz und Wonne zu halten. Nur die Sprache ist wiederum durchweg angemessen und würdig, aber frostig, ohne Pathos, ohne drastische Kraft, mehr lyrisch-elegisch als dramatisch, und in den älteren, ursprünglichen Partieen noch unbeholfener als in der neuen Bearbeitung. Dennoch hat das Stück ein eigenthümliches Interesse. Es zeigt nämlich mehr und entschiedener als der Gorboduc und die **Misfortunes of Arthur**, wovon sogleich die Rede sein soll, ein gewisses Streben nach Verschmelzung des Antiken mit der damaligen genuinen Form des Englischen Dramas, wie es von den Moralitäten und Interludes her sich gebildet hatte. Nicht nur war es ursprünglich in Reimen geschrieben (die indeß mit dem Blanc-Vers denselben Rhythmus und die gleiche Sylbenzahl haben), sondern es treten auch in der neuen Bearbeitung noch allerlei allegorische Figuren zwischen die Handlung. So besteht gleich die erste Scene in einer langen Rede Cupido's, in der er, umgeben von **Vain Hope** und **Brittle Joy** auf der einen, von **Fair Resemblance** und **Late Repentance** auf der andern Seite, sich seiner weitreichenden Macht rühmt, und zuletzt erklärt, sie von neuem an Gismunda, ihrem Vater und Geliebten bethätigen zu wollen. Zu Anfang des dritten Akts erscheint er zum zweiten Male, um seine Zufriedenheit über das Gelingen seines Vorhabens auszusprechen; und der vierte Akt beginnt mit einem langen Monolog der Megära, die, von den beiden andern Furien begleitet, ihre Thaten im Hause König Tancreds vorher verkündigt. Diese allegorischen Gestalten sollten wahrscheinlich die **Dumb-shows** vertreten, die hier fehlen. Durch sie tritt das Stück in unmittelbare Beziehung zu späteren Dramen wie Kyds Hieronymo und die Spanische Tragödie. Endlich erinnert es auch insofern an die alten Moralitäten, als mehrfach vom Chorus (bestehend aus vier Jungfrauen Gismunda's), der die ersten vier Akte mit langen lyrischen Betrachtungen schließt, noch außerdem Verse, die aber nicht mitgedruckt sind, gesungen wurden.

Die **Misfortunes of Arthur**, ebenfalls ein Stück, das von acht **Gentlemen of the Gray's Inn** in Scene gesetzt und am 28. Februar 1587 vor der Königin aufgeführt ward, von Thomas Hughes (mit Ausnahme der Introduction und einiger Chöre) verfaßt und in demselben Jahre in Druck gegeben (wiederabgedruckt in den **Five Old Plays, forming a Supplement etc. By J. P. Collier. Lond. 1833** S. 5 — 80), verdient nur noch einer kurzen Erwähnung, theils weil es von neuem zeigt, daß vornehmlich die gelehrten Bildungsanstalten (der Juristen u. A.), ergriffen von der allgemeinen Vorliebe für die Bühne, das neue Bildungselement dem Englischen Schauspiele zuführten, theils weil es beweist, welchen großen Einfluß der Gorboduc auf die Gestaltung dieser antikisirenden Dramen ausübte, theils endlich weil es, ohne Zweifel in Folge einer Rückwirkung von Seiten des Volkstheaters, um eine kleine Stufe höher steht als sein Vorbild, der Gorboduc. Obwohl nämlich auch hier noch die Aktion höchst dürftig ausfällt, und das Ganze wiederum fast nur aus langen, theils lyrisch-elegischen, theils berathenden Reden besteht, aus denen der Chorus nach jedem Akte gleichsam die allgemeine Moral auszieht, so sind diese Reden doch nicht so lehrhaft und schulmeisterlich, sondern drehen sich um lebendige Interessen und gehen unmittelbar von den Leidenschaften und Affekten der handelnden Personen aus. Letztere sind kräftiger gezeichnet; namentlich tritt der Ehrgeiz, die unbezähmbare Herrschsucht, die energische, leidenschaftliche Natur Mordreds scharf und prägnant der beruhigten Heldengröße Arthurs gegenüber. Die Sprache ist nicht bloß eben so würdig und angemessen, sondern auch lebendiger, drastischer; der Blank-Vers freier und gewandter. Auch der Schluß ist besser. Während der Gorboduc in ein mattes Nachspiel, in eine unbestimmte, gar nicht zur Darstellung kommende Zukunft sich gleichsam verflüchtigt, ist hier ein erster, wenn auch schwacher Versuch gemacht, die ganze Aktion auf einen allgemeinen Gedanken zu basiren. Der Geist des von Arthur tief beleidigten und schmählig gemordeten Gorlois, Herzogs von Cornwall, eröffnet das Stück mit dem Berichte dessen, was er erduldet, und mit dem Rufe um Rache; er bleibt gleichsam unsichtbar gegenwärtig, und schließt sodann das Ganze mit Worten der Befriedigung über den Vollzug des Rachewerks und mit einem prophetischen Segen über England und seine jungfräuliche Königin.

Arthurs tragisches Geschick, die Untreue seines Weibes, sein Tod durch die Hand seines Sohnes, dem er selbst den Todesstoß gegeben, erscheint sonach als die Folge einer höheren vergeltenden Macht, einer sittlichen Nothwendigkeit. Nur daß diese Macht gleichsam außerhalb der Aktion steht, und die strafwürdigen Thaten in das Jenseit einer Vergangenheit fallen, über welche der gegenwärtige Arthur in der milden, besonnenen Heldengröße, in der er durchweg erscheint, sich längst erhoben hat.

Mit diesen Versuchen, die Tragödie mit Hülfe der Alten weiterzubilden oder wenn man will, erst zu gründen, gingen Hand in Hand die gleichzeitig auftauchenden Bestrebungen, auf demselben Wege auch die Komödie aus dem gemeinen Volksleben in die höheren Regionen der menschlichen Gesellschaft zu erheben, ihr mehr Feinheit des Witzes, mehr geistigen Gehalt und Eleganz der Form zu verleihen. Wie jene Tragödien ihre Entstehung Festlichkeiten verdankten, welche der Königin und ihrem Hofe gegeben wurden, so war es ohne Zweifel das Hoftheater der Königin, auf welchem die ersten Versuche des feineren Lustspiels an's Licht traten. Wie jene, so scheinen auch diese großen Beifall gefunden zu haben: man fühlte, daß damit einem Bedürfniß begegnet wurde: das allgemein beliebte Schauspiel mußte auch in äußerer, formeller Beziehung sich auf gleiche Höhe mit dem Bildungsstande der Nation zu heben suchen, wenn es fernerhin Lust und Befriedigung gewähren sollte. Besonders berühmt waren ihrer Zeit die beiden Stücke des 1566 verstorbenen Musikmeisters der Königl. Kapellknaben, Richard Edwards, die er unter dem Titel Palämon und Arcitas, und Damon und Pythias, ein Jahr vor seinem Tode verfaßte: ein Zeitgenosse (Th. Twine) nennt den Dichter «die Blume unsers Königreichs und den Phönix unsers Zeitalters.» Das erste ist verloren gegangen; das zweite: «The excellent Comedie of two the moste faithfullest Freendes Damon and Pithias, newly imprinted etc. (Lond. 1571) ist in der angeführten neusten Ausgabe von Dodsley's O. P. wieder abgedruckt (I, 180 — 261). Edwards nennt dasselbe im Prolog «a tragicall commedie», wahrscheinlich weil der Stoff, die bekannte Geschichte von den beiden Freunden und dem Tyrannen Dionys (die Schiller in seiner Bürgschaft benutzte), ein ernstes Colorit hat. Schon die Wahl dieses Stoffes war indeß ein Mißgriff: er ist offenbar zu einfach, zu lyrisch,

zu undramatisch. Dem Stück fehlt daher vornehmlich wiederum die Aktion. Lange Reden zwischen dem Hof-Philosophen Aristippus und dem sykophantischen Parasiten Carisophus über Hofleben, Freundschaft ꝛc., sodann zwischen Damon und Pythias über ihre gegenseitige Liebe, gute Lehren über die beste Regierungsweise, die der Geheime-Rath Eubulus dem Tyrannen vergeblich ertheilt, sodann ein langer Wettstreit der beiden Freunde, wer von ihnen sterben solle, und endlich einige komische Dialoge zwischen den Bedienten Stephano, Jack und Will unter sich und mit Grimm, dem Köhler, füllen mindestens die Hälfte des Stücks aus, ohne mit dem eigentlichen Süjet in der geringsten Verbindung zu stehen; namentlich ist der Wechselgesang zwischen Eubulus und den plötzlich (hinter der Scene) auftretenden neun Musen so wie die Einführung des alten Köhlers und die lange Scene zwischen ihm und den beiden Bedienten bei den Haaren herbeigezogen, um die Zeit zwischen der Abreise und Rückkunft Damons auszufüllen. Gleichwohl sind diese von der Volksbühne entlehnten, im populären Humor gehaltenen komischen Partieen in dramatischer Hinsicht das Beste am ganzen Stücke. Denn im Uebrigen ist es herzlich langweilig mit seinen schönen Redensarten, seinen vielen Sentenzen und seinem Prunken mit klassischer Gelehrsamkeit (nicht nur der völlig überflüssige Aristipp, nicht nur Carisophus, Eubulus, Dionys, sondern selbst Jack und Will werfen mit Lateinischen und Französischen Brocken um sich). Die Sprache ist zwar gebildet, aber ohne Schwung und Elastizität; das Ganze noch ohne Akte und Scenen bewegt sich schwerfällig in den damals gebräuchlichen langen Alexandrinern mit eingelegten Gesängen. — Man sieht, wenn das Drama am Hofe allein seine Stätte gehabt hätte oder unter die Herrschaft des Hoftheaters mit seiner antikisirenden Richtung gekommen wäre, so würde es vermuthlich ein eben so steifes, frostiges, unnatürliches Ding geworden sein als die Französische Tragödie unter Ludwig **XIV.**

Unter den 51 Schauspielen, die nach den Rechnungsbüchern der Hofvergnügungen zwischen 1568 — 80 am Hofe aufgeführt worden und die leider sämmtlich verloren gegangen sind, befinden sich nicht weniger als 18, welche ihrem Titel zufolge aus der antiken Geschichte und Heroensage entlehnt waren (Collier **II**, 24 f.), vermuthlich auch mehr oder minder an antike Muster sich anlehnten. **The History of Error**, die am Neujahrsabende 1577

gespielt wurde (Ebend. I, 237), war sicherlich eine Nachbildung von Plautus Menächmen (und wahrscheinlich die Basis zu Shakspeares **Comedy of Errors**). Unter diesen Stücken waren ohne Zweifel auch manche Komödien, in Styl und Charakter den angeführten Arbeiten Edwards verwandt. Auch wendete man sich um dieselbe Zeit an das Theater der Italiener, um an ihrer feineren Bildung die rohen Sitten der Englischen Volksbühne abzuschleifen. So übertrug George Gascoigne ein Lustspiel Arioſts, **Gli Suppositi**, unter dem Titel: **The Supposes** ins Englische; es wurde 1566 in Gray's Inn vor der Königin aufgeführt, und erschien noch selbigen Jahres im Druck (wiederabgedruckt bei Hawkins a. O. III, 7 — 86). Da es jedoch nur eine ziemlich treue Ueberſetzung des Originals in dessen erster, prosaischer Abfassung ist, so hat es nur geringes Interesse für uns.

Der eigentliche Schöpfer der Hof-Komödie war John Lyly (wie er sich selbst schreibt, oder Lillie, Lilie, Lily, wie sein Name sonst vorkommt). Man nimmt gewöhnlich mit Wood (**Athen. Oxon.** 295) an, daß Lyly um 1553 geboren, 1569 die Universität Orford bezogen, und 1573 daselbst die Würde eines **Bachelor of Arts**, 1575 eines **M. A.** erhalten habe. Sind diese Daten richtig, so muß nothwendig ein anderes Datum falsch sein. Unter den Manuscripten der Harleyschen Sammlung finden sich nämlich zwei Petitionen Lylys an die Königin; in der ersten bittet er um die Belohnung seiner zehnjährigen, in der zweiten seiner dreizehnjährigen Dienste am Hofe, und deutet an, daß diese Dienste im Schreiben von «**Plays**» bestanden, und daß er eine Art von Versprechen erhalten, die Stelle eines **Masters of the Revels** zu bekommen. Beide Bittschriften finden sich in der angef. Ausgabe von **Dodsleys O. P.** (II, 88) abgedruckt, aber ohne Datum. Der Herausgeber der **Old Plays, being a Continuation etc.** (I, 199) und mit ihm Collier (a. O. I, 240) setzen indeß die zweite derselben, ohne den geringsten Zweifel zu äußern, in das Jahr 1579. Danach müsste also Lyly bereits seit 1566 im Dienste der Königin gewesen und wahrscheinlich um dieselbe Zeit Schauspiele für die königlichen **Revels** zu schreiben begonnen haben, könnte mithin unmöglich 1569 als junger Student die Universität bezogen haben. Ich muß es den Englischen Literar-Historikern überlassen, dieses Dilemma, das ihrer sonst so scharfsichtigen Aufmerksamkeit entgangen ist, zu lösen. Vielleicht

leicht beruht die Verwirrung auf einer Verwechselung der Namen, vielleicht ist nur die Jahreszahl 1569 falsch und Lyly erhielt zwar seine Grade 1573 und 1575, aber erst, nachdem er Oxford verlassen und schon eine Zeitlang in London für die **Revels of the Court** thätig gewesen war. Ich wenigstens neige mich aus mancherlei allgemeinen, theils den Styl und Charakter von Lylys Werken, theils den Bildungsgang des Englischen Dramas betreffenden Gründen zu der Annahme, daß er in der That bereits zwischen 1565 und 1570 für die Bühne zu schreiben angefangen, die uns erhaltenen Stücke indeß größtentheils zu seinen späteren Arbeiten gehören, die er im Druck erscheinen ließ, nachdem ihm sein «**Euphues: The Anatomy of Wit**» etc., — ein in Prosa geschriebenes Pamphlet, das er wenigstens schon 1579, vielleicht bereits ein oder ein Paar Jahre früher herausgab (Collier **III**, 172),— einen Namen als Schriftsteller erworben hatte.

Dem sei indeß, wie ihm wolle: jedenfalls haben Lylys Stücke einen bedeutenden Einfluß auf die Gestaltung des Englischen Lustspiels ausgeübt. Sein Hauptverdienst setze ich darein, daß er den Muth hatte, in *Prosa* zu schreiben. Gascoigne's eben erwähnte Uebersetzung von Ariost's **Suppositi** war zwar ebenfalls bereits in Prosa abgefaßt, — das älteste bisher bekannte Beispiel dramatischer Prosa in England. Allein es war eben nur eine Uebersetzung, die wenig Succeß gehabt zu haben scheint, und Gascoigne überhaupt nicht der Mann, um ein bleibende Einwirkung auf die Literatur auszuüben (Dieß zeigt sein elendes Machwerk «**The Glasse of Government, a tragicall Commedie**». Collier **III**, 7). Man kann daher mit Fug und Recht Lyly als den ersten Anbauer des Feldes der Prosa im Gebiete der Englischen Dramatik betrachten. Die Neuheit dieser Erscheinung, das unbewußte Bedürfniß, das sich in ihr befriedigt fand, ihre Nothwendigkeit zur weiteren Fortbildung der dramatischen Kunst, war m. E. der Hauptgrund, warum seine übrigens affektirte Sprache mit ihren geschraubten Wortwitzen und gekünstelten Gleichnissen einen so großen Anklang fand, daß, wie Blount in einer neuen Ausgabe von 6 Lylyschen Comödien (1632) sagt, «alle Damen seine Schülerinnen wurden, und die Hof-Schönheit, die nicht **à la Euphues** sprechen konnte, eben so wenig beachtet wurde, als wenn sie heutzutage nicht französisch parliren könnte», ja, was mehr ist, daß die von ihm angeschlagenen Töne noch in den

besten Komödien Shakspeares nachklingen. Das Englische, das moderne Drama überhaupt mußte in seinem Bildungsgange nothwendig durch die Schule der Prosa hindurch. Die Prasa ist nach der Seite der äußern sprachlichen Form die Vertreterin der compakten Wirklichkeit, des Volkslebens, des äußern Leibes der Geschichte; der Vers repräsentirt den Geist derselben, den Gedanken das ideale Gebiet. Weil das Griechische Drama, bevor es seine höchste Blüthe erreichte, nie die Landstraße der Prosa passirte, sondern stets auf den grünen Wiesen des Rhythmus und Verses spielte, darum blieb sein Fuß so zart, daß es die rauhe Wirklichkeit des historischen Lebens nicht zu berühren wagte; darum behielt es jenen lyrisch idealistischen Charakter, um dessentwillen seine vollendetsten Erzeugnisse gegen das Shakspearesche Drama zurückstehen. Wie in Beziehung auf den Inhalt Ideales und Reales, Seele und Leib, Stoff und Idee sich völlig durchdringen mußten, wenn es zum Drama im höchsten Sinne des Wortes kommen sollte, eben so mußte hinsichtlich der Form des Ausdrucks die alte Scheidung zwischen der Sprache der «seligen Götter» und dem Idiom «der übertägigen Menschen» aufhören. Es mußte ein Mittleres gefunden werden, in welchem gebundene und ungebundene Rede, Poesie und Prosa, sich begegneten, und das eben so fähig war, durch unmerkliche Uebergänge in reine Prosa sich aufzulösen, als in die schwungvollsten, künstlichsten, lyrischbewegten Rhythmen sich überzusetzen. Dieses Mittlere war, wie schon angedeutet, der Blanc-Vers. Zu ihm, der durch einen glücklichen Wurf der Verfasser des Gorboduc bereits einen Platz in der Englischen Tragödie gewonnen hatte, und den lyrischen Rhythmen der alten Mysterien, Moralitäten und Interludes gegenübergetreten war, eroberte Lyly gleichsam das andre Gebiet hinzu, zwischen welchem der Blank-Vers seine Stätte hatte. Nunmehr konnte das Drama jeder Wendung, jedem Gliede seines vielgestaltigen Stoffes auch sofort das passendste sprachliche Gewand umlegen, indem es zwischen Prosa, Blankvers und schwungvollen lyrischen Rythmen beliebig wechseln konnte. Die niedrigsten Auftritte des gemeinen Volkslebens wie die erhabensten Scenen aus den höchsten Regionen der Geschichte, der Witz, die Intrigue, die spielende Conversation der Komödie, die immer nach Prosa verlangt, wie die schwersten, gewaltigsten Ausbrüche des tragischen Pathos hatten ihren geeigneten Ausdruck gefunden, und

ließen sich durch eine geschickte Hand leicht verbinden. Kurz das Drama hatte eine Sprache gewonnen, die, wie sein Inhalt alle Gebiete des Lebens und der Geschichte umfaßte, so alle Töne der Welt wiederzugeben vermochte. —

Bedenkt man, daß Lyly gewissermaßen der Schöpfer der dramatischen Prosa war, so muß man anerkennen, daß er sie bereits mit großer Geschicklichkeit handhabte. Seine Diction strebt wenigstens nach jener Kürze und Prägnanz des Ausdrucks, welche das erste Erforderniß der dramatischen Prosa ist (und von der wir ewig gültige Musterbilder in Lessings Emilia Galotti und Minna von Barnhelm besitzen); seine Dialogisirung ist meist gewandt und lebendig; der Grundton, in welchem die dramatische Prosa sich zu bewegen hat, meist richtig getroffen. Von einem gewissen Gesichtspunkte aus kann man sogar seine Affektation, seine Manierirtheit, seine Schnörkel und Auswüchse verzeihlicher finden. Es war wenigstens natürlich, daß die Prosa bei ihrem ersten Auftreten sich nach allerlei Putz und Zierrathen umsah, um neben ihrer durch Rhythmus und Reim geschmückten Schwester nicht allzusehr zurückzustehen. Will sich das Neue geltend machen, so muß es sich vor allen Dingen bemerklich machen: ohne jene Fehler und Auswüchse würde es vielleicht Lyly'n nicht gelungen sein, der Prosa Bahn zu brechen. Zudem schrieb er für den Hof, an dem eine eitle, gefallsüchtige Königin regierte, der sich durch feine und elegante Bildung **à tout prix** auszeichnen wollte, und dessen Geschmack ohne Zweifel schon lange nicht mehr zwischen Zierlichkeit und Ziererei zu unterscheiden wußte, wie der Beifall, den gerade die Mängel Lyly's fanden, zur Evidenz beweist.

Uebrigens erheben sich Lyly's Dramen nur wenig über die Bildungsstufe der Edwardsschen Komödien. Sie sind (wenn man die Pastorales mit unter die Rubrik des Lustspiels rechnen darf) sämmtlich bloße Hof-Komödien, und unter ihnen «Endymion oder der Mann im Monde» gleichsam die **Court-Comedy par excellence**. Das Stück, dessen älteste bekannte Ausgabe von 1591 datirt (wieder abgedruckt in den **Old Plays, being a Continuation of Dodsley's Collection etc. Lond. 1816. II, 7 — 97**), ist Eine große, ausführliche Schmeichelei gegen Elisabeth-Cynthia (unter letzterem Namen war die Königin nicht nur in Spensers **Fairy Queen** verherrlicht, sondern es war frühzeitig ihr allgemein bekannter Beiname). Ihrer Schönheit, Weisheit und Tugend

beugt sich Alles in Liebe und Verehrung. Sie belehrt nicht nur ihre Hofdamen über das, was gut und schön ist, sondern auch den guten Pythagoras über die wahre Philosophie. Mit einem Kusse löst sie den Zauber, durch welchen Endymion in vierzigjährigen Schlaf verfallen; ihr Wort, die Zusicherung ihrer Gunst macht den unterdeß Ergrauten wiederum zum Jüngling. Um diesen Zauberschlaf, seine Ursache (Treulosigkeit von Seiten Endymions, Eifersucht und Rache von Seiten seiner Geliebten) und seine glückliche Lösung dreht sich vornehmlich die Aktion mit ihrem vierzigjährigen Zeitraume. Cynthia selbst hat von dieser langen Zeit nichts zu befahren: sie bleibt ewig jung und schön. Denn sie ist nicht bloß Königin eines mächtigen Reiches, das ganz wie England aussieht, sondern sie ist zugleich die keusche Diana, und wiederum nicht bloß die Mondgöttin sondern auch der Mond selber mit seiner silbernen Scheibe und seinem ab- und zunehmenden Glanze. In dieser Doppelzüngigkeit, die fortwährend aus der Allegorie in die Wirklichkeit und aus dieser in jene überspringt, schaukelt sich das Stück beständig hin und her, so daß man fast seekrank wird. Im Uebrigen hat es ein trocken ernstes Colorit. Die komischen Partieen, Scenen, in denen ein Paar Bedienten und ein Sir Tophas, ein alberner Prahlhans, die Hauptrolle spielen, stehen außer allem Zusammenhang mit der Haupthandlung. Gleichwohl sind sie trotz ihres oft gesuchten Wortwitzes noch das Gesundeste am ganzen Stücke.

Etwas besser ist «**The pleasant conceited Comedy, called Mother Bombie**» (**Lond. 1594.** Wiederabgedruckt a. O. **I**, 203—286), — ein Intriguenstück, in welchem vier Diener, halb wie Englische Bediente, halb wie Römische Sklaven vom Dichter behandelt, ihre vier thörichten Herren zwar auf eine plumpe und eben so unwahrscheinliche als unmotivirte Weise betrügen, das aber doch mehr dramatisches Leben, mehr selbstständigen Gehalt und eine gewisse Abrundung in der Composition zeigt, während der 1592 im Druck erschienenen Midas (wiederabgedr. ebend. **I**, 294 — 371) geradezu in zwei verschiedene Stücke (Midas von Bachus belohnt, und Midas von Apollo bestraft) auseinanderfällt, und seine Pointe nur durch die Anspielungen und Umdeutungen erhält, durch die Lyly in dem thörichten, unglücklichen Midas zugleich Philipp **II.** von Spanien lächerlich zu machen sucht. Aber auch Mutter Bombie ist, für sich betrachtet, noch

immer ein sehr mittelmäßiges Machwerk, die Composition nur eine äußerliche, mechanische Zusammenfügung verschiedenartiger Elemente, die Erfindung und Charakteristik armselig. Die vier Herren und wiederum die vier Sklaven und wiederum die vier Liebenden sehen sich unter einander so ähnlich, daß man ohne Störung Einen an des Andern Stelle setzen könnte: die Herren eben so thöricht als schwach, die Diener eben so närrisch als spitzbübisch, die Liebespaare eben nur bloße Liebespaare. Alle Personen sprechen dieselbe Sprache, ein mit oft guten, oft gesuchten Wortwitzen, Antithesen, Gleichnissen aufgeputztes Englisch, verbrämt mit allerlei lateinischen Brocken aus den Klassikern: selbst die Bedienten verstehen ihr Latein, und Candius, einer der Liebenden, übersetzt seiner Geliebten die Hauptregeln aus Ovid's Ars amandi. — Lyly hat überhaupt nur Wortwitz; der sachliche Witz, die Komik der Charaktere, Situationen, Handlungen und Begebenheiten geht ihm fast gänzlich ab. Sein Witz ist daher ohne dramatische Kraft; sein Begriff des Komischen fällt noch mit dem Lächerlichen, das immer nur am Einzelnen haftet, in Eins zusammen; er hat noch keine Ahnung von einer komischen Weltanschauung. Die eigentliche Handlung in seinen Stücken, die ohnehin in den meisten sehr dürftig ist, läuft daher äußerlich neben dem Komischen her, oft ohne von ihm auch nur berührt zu werden.

Lylys bestes Stück ist gerade dasjenige, das den erhaltenen Ausgaben nach das früheste Datum trägt. Ich meine die «most excellent Comedie of Alexander, Campaspe and Diogenes. Lond. 1584 (in der oft angef. Ausg. v. Dodsleys O. P. II, 91—152). Den Inhalt bildet die bekannte Geschichte von Alexanders Großmuth und Selbstbeherrschung, mit der er seine Leidenschaft für seine schöne Thebanische Gefangene bezähmt und sie ihrem geliebten Apelles abtritt. Dazwischen hinein spielen allerlei komische Auftritte unter den Bedienten des Apelles und der Philosophen Plato und Diogenes; namentlich aber komische Scenen zwischen Diogenes, Alexander und verschiedenen Athenischen Bürgern, welche der Cyniker in seiner bekannten Weise abfertigt. Hier war Lylys Witz an seiner Stelle; denn ein ungewöhnliches Talent für treffende Wortspiele, witzige Wendungen und Antithesen ist ihm durchaus nicht abzusprechen. Obwohl auch hier die komischen Scenen an die Haupthandlung nur äußerlich angehängt

sind, so ist doch eine gewisse innere Verwandtschaft zwischen Diogenes' erstrebter Bedürfnißlosigkeit und Alexanders Selbstbeherrschung nicht zu verkennen. Das Ganze ist sorgfältiger gearbeitet, der Knoten natürlich geschürzt und einfach gelöst. Auch sind die Charaktere mannichfaltiger: Alexander, Hephästion, Apelles, Aristoteles, Diogenes treten als bestimmt unterschiedene Persönlichkeiten aus einander; selbst die drei Bedienten sind gut individualisirt. Die Lateinischen Sentenzen kommen verhältnißmäßig selten vor, Sprache und Witz erscheinen weniger gekünstelt. Vielleicht hatte Lyly von Anfang an dieses Stück mit für die öffentlichen Volkstheater bestimmt: der doppelte Prolog und Epilog zeigt wenigstens, daß es nicht bloß am Hofe, sondern auch in **Black-Friars** aufgeführt wurde; auch ist es frei von höfischen Schmeicheleien und Anspielungen. —

Ich betrachte daher dieses Drama, das offenbar zu Lylys reiferen Arbeiten gehört und das, obwohl wahrscheinlich älter als der erste Druck, in dem es erschien, doch vielleicht jünger als die Mehrzahl der von ihm erhaltenen Stücke ist, als einen der Uebergangspunkte von dem gelehrten, antikisirenden, hofmäßigen Drama zum populären Schauspiele der Volkstheater, oder vielmehr als Einen der Punkte, von welchen die Verschmelzung beider ausging. Ihm zur Seite stelle ich George Whetstone's «**Right excellent and famous Historye of Promos and Cassandra. Divided in Commical Discourses**» etc. **Lond. 1578** (wiederabgedruckt in den **Six old Plays, upon which Shakspeare founded his Measure for Measure etc. Lond. 1779. Vol. I, p. 9 — 108**). Das Stück ist wahrscheinlich um einige Jahre älter als Lylys Alexander und Campaspe. Denn Whetstone bemerkt in der Dedication, daß er es schon vor 1578 verfaßt habe, es jedoch im Wesentlichen unverändert dem Freunde darbiete, da er zu Verbesserungen keine Zeit gehabt. Aus derselben Dedication ergiebt sich, daß der Verfasser sich die Alten zum Muster genommen: denn während er die Englischen Volksschauspiele jener Zeit bitter tadelt, rühmt er Menander, Plautus, Terenz und den Ernst und die Würde der Römischen Bühne. Die häufigen Lateinischen Sentenzen, die Sprache und der Versbau, letzterer abwechselnd zwischen zehn- und vierzehnsylbigen, zum Theil kreuzweis gereimten Alexandrinern (von denen die zehnsylbigen offenbar den jambischen Senar vertreten

sollen), bezeugen dasselbe. Die Wahl des Stoffes dagegen und seine Behandlung bekunden eine entschiedene Hinneigung zu der ungebundenen Mannichfaltigkeit und Abwechselung, welche auf dem Volkstheater herrschte. Das Sujet ist nämlich die Geschichte Angelo's (Promos) und Isabellas (Cassandra), die wir aus Shakspeares Maaß für Maaß kennen. Whetstone hat indeß den reichhaltigen Stoff, den er wie Shakspeare noch mit einem Rahmen von Nebenscenen umgiebt, nicht in Einem Ganzen zu verarbeiten gewußt. Er hat das Stück in zwei besondere Theile getheilt, damit aber den Stoff nur aus einandergerissen: weder der erste noch der zweite Theil bildet für sich ein abgeschlossenes Ganzes. Jener schließt mit dem Befehle des Promos, den Andrugio (Claudio) heimlich hinzurichten, mit dessen Rettung durch den Gefangenwärter, und mit dem Schwur Cassandras, sich und ihren Bruder, den sie für todt hält, zu rächen. Der zweite enthält nichts weiter als die Aufdeckung von Promos' Schandthat, seine Verurtheilung durch den König (der im ersten Theile gar nicht mitspielt) und seine endliche Begnadigung auf Bitten Cassandra's und ihres Bruders. Obwohl das Stück im Ganzen etwas Steifes und Trockenes hat, obwohl die Aktion sich ziemlich schwerfällig fortbewegt, obwohl es sein Verfasser nur wenig versteht, Gefühl, Affekt, Leidenschaft zu zeichnen, obwohl es endlich in seiner moralisirenden Tendenz, mit seinen paränetischen Anreden an das Publicum und seinem Sentenzengepränge, sogar noch an die schulmeisternde Manier der alten Moralitäten erinnert, so zeichnet es sich doch vor den gleichzeitigen Produkten der antikisirenden Schule durch seine reiche, vielgestaltige Aktion, durch größere drastische Lebendigkeit und gewandtere Dialogisirung aus, während es den eigentlichen Volksschauspielen gegenüber ohne Zweifel im Ganzen gebildeter, der Stoff besser gegliedert, die Handlungen besser motivirt, die Charaktere besser gezeichnet waren. —

Von den Volksschauspielen dieser Zeit (zwischen 1570 und 1585), wenn man von den oben erwähnten Ausläufern der Mysterien, Moralitäten und Interludes absieht, ist leider Nichts erhalten. Whetstone charakterisirt sie in der erwähnten Dedication mit folgenden Worten: «der Engländer [im Gegensatz zum Italiener und Deutschen] verfährt in seinen Schauspielen sehr obenhin, rücksichtslos und unordentlich: erst gründet er sein Werk

auf Unmöglichkeiten, dann durchläuft er in drei Stunden die ganze Welt, heirathet, zeugt Kinder, macht sie zu Männern, läßt die Männer Königreiche erobern, Ungeheuer tödten, und holt die Götter vom Himmel und die Teufel aus der Hölle. Und was das Schlimmste ist, das Fundament ist nicht so unvollkommen, als das Bauwerk willkührlich und rücksichtslos: es ist ihnen gleichgültig, wenn das Volk nur lacht, ob es aus Verachtung über ihre eignen Albernheiten lache; sie machen, bloß um Heiterkeit zu erregen, einen Clown zum Genossen eines Königs; in den ernstesten Berathungen lassen sie Narren mitsprechen; ja alle Personen reden dieselbe Sprache, — eine grobe Unziemlichkeit: denn wie eine Krähe die süße Stimme der Nachtigall schlecht nachahmen würde, eben so wenig geziemt dem Rüpel eine gezierte Rede.» Aehnlich urtheilt Stephen Gosson in seiner Schrift gegen das Theater («**Plays confuted in Five Actions.**» **Lond. 1580**), «wo man zuweilen nichts sehe als die Abentheuer eines verliebten Ritters, der aus Liebe zu seiner Herrin von Land zu Land wandere, viele furchtbare Ungeheuer aus braunem Papier erschlage, und bei seiner Rückkehr so wunderbar verändert erscheine, daß er nur an irgend einem Denkspruch in seiner Schreibtafel oder an einem zerbrochenen Ringe oder einem Schnupftuche wieder zu erkennen sei. Geschichtliche Stoffe dagegen werden in einer Art behandelt, daß sie unseren Schatten gleichen, die am längsten sind bei Sonnenauf- und Untergang, am kürzesten zu Mittag: denn die Dichter treiben sie gewöhnlich auf einen Punkt, wo sie am besten die Majestät ihrer Feder in tragischen Reden zeigen, oder die Zuhörer mit Liebesgesprächen lüstern machen können, oder sie malen ein Paar Narren hin, um ihre Lust am Spott und Hohn zu büßen, oder sie flicken ein **Dumb-show** ein, um die Bühne zu füllen, wenn sie gerade leer ist.» Einen andern Punkt hebt Sir Philip Sidney, ein großer Verehrer der Aristotelischen Einheiten, in seiner **Apology of Poetry** (1583) hervor. Nachdem er den Englischen Tragödien und Komödien vorgeworfen; daß sie weder die Gesetze des Anstandes nach einer kunstgerechten Poesie beobachten, nachdem er selbst den Gorboduc, der doch in dieser Beziehung unendlich viel höher stehe als alle übrigen dramatischen Productionen der Zeit, getadelt, daß er die Einheit des Orts und der Zeit verletze, spottet er über die dieser Sorglosigkeit entsprechende Unvollkommenheit der scenischen An-

ordnungen: «Jetzt sehen wir drei Damen sich ergehen um Blumen zu pflücken, und sollen also die Bühne für einen Garten nehmen; allgemach aber hören wir auf demselben Platze von einem Schiffbruche, und sind mithin sehr tadelnswürdig, wenn wir ihn nicht für einen Felsen halten. Da kommt aus dem Hintergrunde hervor ein scheußliches Ungeheuer mit Feuer und Dampf, und die unglücklichen Zuschauer sind genöthigt, denselbigen Ort für eine Höhle zu nehmen; doch mittlerweile stürzen zwei Heere herbei, repräsentirt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte so hart sein, ihn nicht für ein Schlachtfeld zu halten!» Dann tadelt Sidney wie Whetstone die ungeheure Masse des verschiedenartigsten, Tragisches und Komisches durch einander mischenden, mehrere Menschenalter umfassenden Stoffes, den man in Einem Stücke anhäufe; während Gosson (a. O.) in ähnlichem Sinne bemerkt, «daß man den **Palace of Pleasure** [eine um jene Zeit erschienene große Sammlung von Erzählungen], den goldenen Esel, die Aethiopische Geschichte, den Amadis von Frankreich und die Tafelrunde, so wie Lateinische, Französische, Italienische und Spanische Bühnenwerke bis auf den Grund ausplündere, um die Schauspielhäuser in London mit Stoff zu versehen.» In der That scheint um diese Zeit eine ungeheure Masse von Dramen aller Art producirt worden zu sein, da allein vor dem Hofe, wie schon bemerkt, binnen zehn Jahren (1570 — 80) über funfzig verschiedene Sücke aufgeführt wurden (S. **Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the Reigns of Queen Elizabeth and King James I etc. By P. Cunningham. Lond. Pr. f. t. Sh. S.** 1842. S. 13 ff.), welche ohne Zweifel zum großen Theil von der Volksbühne entlehnt waren.

Unter diesen Stücken befindet sich «**The Play of Fortune,**» zuerst gegeben 1573, und «**The History of the Collier,**» 1576 (Ebd. S. 32. 102). Jenes war wahrscheinlich «**The rare Triumphs of Love and Fortune,**» das sich in einem einzigen Exemplare des alten Drucks von 1589 erhalten hat (analysirt von Collier **Hist. III**, 44 ff.); dieses war vielleicht das erst 1662 unter dem Titel «**Grim, the Collier of Croyden or the Devil and his Dame**» im Druck erschienene Stück, welches in die oft erwähnte neuste Ausgabe von **Dodsleys O. P. (XI**, 189—258) aufgenommen ist, allein seine gegenwärtige Gestalt ohne

Zweifel erſt durch eine ſpätere Hand, vermuthlich durch William Haughton (S. **Henslowe's Diary etc. Ed by J. P. Collier. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1845 p. 169**), erhalten hat. Nur der eine Beſtandtheil des Stücks, die Scene zwiſchen Grim, dem Köhler, Clack dem Müller, Shorthoſe dem Pfarrer und Joan der Geliebten Grims, dürften in der urſprünglichen Faſſung beibehalten ſein, während die beiden andern, die Geſchichte des unglücklichen Teufels (der auf die Erde hinaufgeſchickt wird, um menſchliche Geſtalt anzunehmen und zuzuſehen, ob denn die Weiber wirklich ſo ſchlimm geworden, wie der eben in der Hölle angekommene Malbecco behauptet), und die Liebesgeſchichte Honorea's, des Grafen von London Tochter, wohl dem Stoffe nach alt, der Form nach dagegen durchweg umgebildet ſein dürften. Vielleicht iſt auch das alte in Proſa geſchriebene hiſtoriſche Drama: «**The famous Victories of Henry the Fifth. Containing the Honourable Batell of Agin-court** (wiederabgedr. in d. **Six Old Plays etc. II, 319—375**) bereits im Anfang der achtziger Jahre entſtanden: da Tarlton darin ſpielte muß es wenigſtens vor deſſen Tode (1588) auf der Bühne geweſen ſein (**Collier Hist. III, 70**). — Will man es wagen nach dieſen drei ohne Zweifel dem Volkstheater angehörigen Stücken und nach den uns erhaltenen älteſten und populärſten Arbeiten eines Kyd, Greene und Peele (dem Hieronimo, der Spaniſchen Tragödie, Soliman und Perſeda, Sir Clyomon und Clamydes —) ein allgemeines Urtheil zu fällen über den Werth, den Geiſt und Charakter des Engliſchen Volkstheaters um 1570—85, ſo wird man die oben angeführten Bemerkungen Whetſtones, Goſſons und Sidney's im Weſentlichen beſtätigen müſſen.

In der That kümmerten ſich offenbar die Engliſchen Volksdichter der Zeit nichts um die Regeln des Ariſtoteles, die, wie wir geſehen haben, nicht einmal von den gelehrten, antikiſirenden Dramatikern beobachtet wurden. Sie verfolgten friſch und frei ihre Bahn, indem ſie ſtets nur die im Volke lebendigen Elemente der Bildung aufnahmen, läuterten und verarbeiteten. Ihr Hauptzweck war, das Volk zu feſſeln und zu ergreifen; darum mußten ſie ſtets ihm nahe, zugleich aber eine Stufe über ihm ſich halten; ſie mußten an die ihm zunächſt liegenden, ihm verſtändlichen Stoffe, an die allgemein menſchlichen Motive, die immer auch die volksthümlichſten ſind, ſich wenden, und durften von Regel und Ge-

setz nur aufnehmen, was sich mit solchen Motiven, ohne sie zu schwächen, vereinigen ließ. Sie möglichst wirksam zu gebrauchen, und aus dem, was den meisten Effekt auf die noch unverbildeten Gemüther machte, sich die Normen ihrer künstlerischen Thätigkeiten zu entnehmen, das war die Seele ihres Dichtens und Trachtens, — das ist aber auch das Verfahren aller originalen Kunstübung, in dessen ungestörter Verfolgung sie stets das Höchste und Beste erreichen wird: nur auf dem Wege einer solchen naturgemäßen Fortbildung konnte ein Shakspeare entstehen.

In der That aber war eben deshalb Mangel an Proportion und Symmetrie, Mangel an gründlicher Motivirung der dargestellten Thaten und Schicksale, mithin eine gewisse Planlosigkeit ohne Zweifel der Hauptfehler aller dieser älteren Englischen Dramen. Das, was ein Dichter im reiferen Alter der Kunst bei vorherrschender Reflexion ohne Mühe erreicht, wird ihm in der Kindheit und dem Jünglingsalter derselben bei überwiegender Gewalt der Phantasie und Empfindung am schwersten. Wie ein Jüngling schütteten die Englischen Dichter dieser Zeit ihre Fülle von Phantasiegebilden, Gefühlen und Affekten hinter und neben einander aus, oft mehrere ganz verschiedene Handlungen in Ein Stück zusammendrängend, oft Ereignisse auf Ereignisse häufend, und dann wieder ganz ungehörige Scenen einschiebend, um eine kahle und gliederlose Geschichte zu beleben. Die Auftritte wurden oft willkührlich an einandergereiht, einzelne Situationen, die Verwickelung wie die Auflösung eben so bei den Haaren herbeizogen, als unnatürlich verschoben. Kurz wie die alten Gemälde oft im Einzelnen gelungen, aber die Zusammenordnung und Beziehung der verschiedenen Figuren zu einander meist rücksichtslos, zufällig und gezwungen erscheinen, so fehlte es auch hier vornehmlich an wahrer künstlerischen Composition. Das, was überhaupt das Schwierigste ist in aller Kunst, mußte den neueren Dichtern und Künstlern besonders schwer fallen. Der Grund davon lag darin, daß der Geist der neueren Kunst unbewußt, aber durchaus nothwendig eine gewisse Fülle des Stoffes, eine größere Menge von individuellen Figuren, Handlungen und Begebenheiten forderte. Dem Christenthume fehlt alle Mythologie: nach christlicher Weltanschauung steht das Göttliche nicht mehr objektiv-sinnlich dem Menschlichen gegenüber kann also auch nicht mehr unmittelbar erscheinen in persönlicher

Thätigkeit und Wirksamkeit; Jeder trägt das Göttliche in sich. Jene mythischen Götter- und Heldengestalten des antiken Dramas, die typischen Repräsentanten des Allgemeinmenschlichen, fehlten dem modernen Dramatiker. Sollte also seine Dichtung eine allgemein gültige Bedeutung haben, sollte das Allgemeinmenschliche nicht blos in den Charakteren der handelnden Personen, sondern auch in der dargestellten Aktion objektiv zur Erscheinung kommen, so konnte dies nur durch eine Darstellung erreicht werden, in welcher das in Allem Eine und Selbige in einer möglichst großen Fülle von Figuren, Thaten und Begebenheiten sich wiederholte, und eben damit als das Allgemeingültige sich auswies. Jener Forderung des christlichen Kunstgeistes folgten die Dichter unwillkührlich überall, wo die Kunst ungestört aus dem Boden der christlich-nationalen Bildung hervorwuchs; und während daher das antike Drama, von großer lyrischer Einfachheit ausgehend, mehr und mehr an Zahl der Schauspieler, an Masse des Stoffes und Verwickelung der Aktion zunahm, ging das moderne Schauspiel gerade den entgegengesetzten Gang: das zeigen schon die ungeheuren Massen des Stoffes, der in den alten Mysterien zur Darstellung kam, und der in den Moralitäten anfänglich zwar sich minderte, doch nur aus äußern Gründen, weshalb er denn auch bald wieder zu demselben Umfange anschwoll. Solche Massen künstlerisch zu verarbeiten ist aber schwerer, als etwa (was des Aeschylus erste Aufgabe war) drei Personen und einen Chor so zu disponiren, daß ein abgerundetes, harmonisches Ganzes sich bildete. Kein Wunder also, daß dieß den älteren Englischen Dramatikern nicht gelang, daß Vieles von der Menge der Handlungen und Ereignisse unmotivirt blieb, und daher das epische Element insofern das Uebergewicht behauptete, als die Theile in gerader Linie an einander gereiht wurden und die Thaten eben nur geschahen, nicht mit Nothwendigkeit aus dem Charakter der handelnden Personen und der Lage der Dinge folgten.

Aus dem gleichen Grunde griffen sie fehl hinsichtlich der Auffassung des Tragischen. Um ihm seine allgemeine Bedeutung und die möglichst große Wirkung zu sichern, übertrieben sie es bis zum Gräßlichen und Schauderhaften, und um es dahin zu bringen, nahmen sie zu den gewaltsamsten Situationen, zur Darstellung roher Ausbrüche der Leidenschaft und zu einer Diktion

voll pomphafter Redensarten und abentheuerlicher Bilder ihre Zuflucht. Litt doch auch noch Aeschylus, was ihm Aristophanes vorwirft, nicht selten an dem bombastischen Schwulste seiner tragischen Erhabenheit! Außerdem forderten die kräftigeren Nerven des Volks, dem Leidensscenen aller Art, Tod und Verderben im wirklichen Leben öfter begegneten als jetzt (— man denke nur an die vielen Criminalprocesse mit allen Schrecken der Folterkammer, an die vielen Hinrichtungen unter Elisabeth's Vorgängern und selbst unter ihrem eignen Regimente —), ein grelleres Colorit des Tragischen. — Dem entsprach in der Komödie das Rohe und Gemeine, eine oft niedrige Possenreißerei und Unfläthigkeit des Spaßes, der den unwirksamen feinen Witz zu ersetzen hatte. Die Wortspiele, worin sich der Volkswitz am liebsten ergeht, waren oft nur Wortverdrehungen. Personen des gemeinen Volks, Pagen, Bedienten, Aufwärter ꝛc. hatten die Hauptrollen und waren die eigentlichen Träger des Komischen. Den Mittelpunkt der Lust bildete der **Clown**, der überall mit oder ohne Grund in die Aktion sich eindrängte und ohnehin das Vorrecht hatte, **ex tempore** mit den Zuschauern zu conversiren, über die kleinen Ereignisse des Parterres und der Galerie Bemerkungen zu machen, und seine Bolzen in voller Freiheit nach allen Richtungen hin abzuschießen. Am Schlusse pflegte er in einer Art Nachspiel, **Jig** genannt, noch besonders seine Künste zu produciren, zu tanzen, zu singen, Grimassen zu schneiden und dazu komische, oft blos sinnlose Verse zu improvisiren, — eine Sitte, die Shakspeare modificirt in **What you will** und in **Love's labour's lost** benutzt hat. —

Dieß waren die großen Schattenseiten der älteren Englischen Volksschauspiele, die indeß nicht nur von einzelnen Lichtpunkten durchschossen, sondern selbst nur Folgen eines wohlthuenden, wärmenden und glänzenden Feuers waren. Die Poesie glich noch einem üppigen, überfruchtbaren Boden; sie war wie ein Chaos gährender Elemente. Die Gewächse im Einzelnen trieben wie wucherndes Unkraut empor; die Gebilde im Einzelnen waren roh und unmäßig, gestaltlose Urgeschöpfe einer noch ungeregelten Produktionskraft. Aber im Allgemeinen ist es gerade diese üppige Naturkraft des Geistes, dieses Drängen, Suchen und Sehnen des ersten Frühlings, das den Verständigen erfreut und den Zögling einer erschlaffenden Civilisation erfrischt. Auch in Sha-

kespeare's Dichtungen tritt noch hier und da die dunkle, phantastische Wildniß der Urwälder Amerikas hervor, jener freie, verschwenderische, noch von keinem Pfluge berührte Boden, dem auch seine Dramen in ihren letzten Wurzeln angehören.

Ich meine, die Hauptvorzüge der dramatischen Volks-Poesie dieser Zeit liegen nicht sowohl in den einzelnen Erzeugnissen derselben, als vielmehr in dem allgemeinen Geiste und in der allgemeinen Gestaltung der Kunst. In jenem Geiste jugendlicher Kraft und Frische ergriffen die Dichter mit sicherer Hand die dramatische Kunst bei ihrem innersten Kerne, bei der Handlung. Mochten ihre Werke auch noch so viel Fehler haben, — an Aktion fehlte es ihnen nicht. Das Drama ist aber nichts anders als die Poesie der Handlung: einen Stoff dramatisiren, und ihn als gegenwärtige Handlung sich aus sich selbst entwickeln lassen, ist Eins und Dasselbe. Dieß fühlten die Englischen Volksdichter mit jenem feinen Instinkte, den stets die ungetrübte nationale Bildung in sich trägt. Auf diesen Punkt richteten sie daher alle ihre Kräfte; dieser Forderung suchten sie, rücksichtslos gegen alles Uebrige, Genüge zu thun. Eben damit gründeten sie das Englische Drama, zunächst seinem Inhalte nach. Hinsichtlich der Form waren die Vorzüge, von denen ich rede, allerdings mehr negativ als positiv. Gleichwohl war es unstreitig ein Vorzug, daß die Dichter, obwohl vielleicht manche von ihnen mit den dramatischen Gesetzen der Alten nicht unbekannt waren, es doch verschmähten, das antike Drama in dieser seiner Gesetzlichkeit nachzuahmen. Auch hier machte sich der Geist der romantischen*) Poesie unbewußt und unwillkührlich geltend. Wie das Christenthum den menschlichen Geist befreit von den Banden der Zeitlichkeit und Endlichkeit, so befreite es auch die Kunst von diesen Fesseln, die nichts anderes waren, als die Consequenz und Fortsetzung jener. Die antike Poesie in ihrer sinnlichen Anschaulichkeit, ihrer äußeren Bestimmtheit und plastischen Formenstrenge, und namentlich in ihrem Festhalten an der Idee des Schicksals, womit der Mensch unter die Herrschaft einer zwar nicht blos natürlichen, sondern zugleich sittlichen, aber starren, eisernen Nothwendigkeit gestellt war, bedurfte einer sol-

*) Ich brauche hier dieses Wort in seiner allgemeinsten Bedeutung zur Bezeichnung des Unterschiedes zwischen der antiken oder s. g. klassischen und der modernen Poesie überhaupt.

chen Beschränkung: die Gebundenheit an die materiellen und geistigen Gesetze der irdischen Natur, die in ihrem innersten Wesen lag, mußte auch in ihrer äußeren Gestalt hervortreten. Die romantische Poesie dagegen, deren Geist die Freiheit und Persönlichkeit selbst war, mußte sie eben so nothwendig zurückweisen. Sie mußte jenen Regeln einer äußeren, sinnlichen und daher mehr plastischen als poetischen Schönheit der Form die Gesetze der geistigen Schönheit unterschieben. Nicht eine sinnliche Einheit, d. h. eine Zahleneinheit der Handlung, sondern die ideelle Einheit der Aktion, d. h. die Einheit der Idee, der Anschauung von Leben und Geschichte, welche in jeder beliebigen Anzahl von Thaten und Begebenheiten sich manifestiren kann, mußte Princip des romantischen Dramas werden; nicht die Einheit der sinnlich wahrnehmbaren Zeit, die an Sonnenauf- und Untergang geknüpft ist, sondern die Einheit des Zeitgeistes, des ideellen Nach- und Auseinanders der Dinge, und eben so nicht die Einheit des äußeren Orts, sondern die Einheit des geistigen Raumes, der geistigen Verhältnisse, des ideellen Nebeneinanders der Dinge mußte die neuere Kunst beobachten lernen. In der Befolgung dieser Gesetze besteht die ächt künstlerische Form, die wahrhaft dramatische Composition, wie sie bei Shakespeare durchgängig in großer Vollkommenheit sich findet, während die sittliche wie ästhetische Schwierigkeit, den rechten Gebrauch von der Freiheit zu machen, die älteren Dichter zu Zügellosigkeit und Anarchie führte.

Eben so erschien jene Mischung des Tragischen und Komischen, die von den ersten Anfängen her in dem nationalen Drama der Engländer und Spanier bestehen blieb, bei den älteren Dichtern mehr willkührlich und zufällig. Dennoch war auch sie nur die nothwendige Folge der eigenthümlich-christlichen Geistesbildung, welche ungestört den Entwickelungsgang der Englischen und Spanischen Kunst beherrschte. In der antiken Weltanschauung stand das Gebiet der natürlichen und sittlichen Nothwendigkeit dem der menschlichen Willensfreiheit schroff gegenüber. Ist jenes die Sphäre des Tragischen, dieses die Sphäre des Komischen (vgl. unten Abschn. III.), so folgte von selbst, daß die dramatische Dichtung der Alten, obwohl sie alle Zweige der Kunst (Poesie — Musik — Plastik) zu einer organisch gegliederten Totalität in sich einigte, mit desto größerer Strenge auf die Sonde-

rung des Tragischen und Komischen halten mußte. Umgekehrt mußte die Scheidewand zwischen beiden von selbst fallen, sobald, gemäß der christlichen Weltanschauung, die Gränzen zwischen dem Gebiete der Nothwendigkeit und der Freiheit sich auflösten, beide Begriffe als verschiedene Seiten Einer Idee in einander übergingen, zu Manifestationen der göttlichen Gerechtigkeit und Liebe erhoben, unter die Idee des freiwaltenden Rathschlusses Gottes sich unterordneten. Um diese neue, tiefere Anschauung und damit das Recht zu jener Mischung des Tragischen und Komischen vollkommen zu begründen, dazu bedurfte es freilich eines so großen, tiefsinnigen Geistes wie Shakspeare. Darum müssen wir uns die nähere Erörterung des ganzen Punktes bis zur Entwickelung der poetischen Weltansicht Shakspeares versparen. Hier sei noch bemerkt, daß mit jener Mischung eine ähnliche Composition der Sprache in den älteren Englischen Dramen harmonirte; ich meine nicht bloß jenen anfänglich ebenfalls mehr willkührlichen als freien Wechsel zwischen gebundener und ungebundener Rede, erstere meist in den Scenen äußerer oder innerer Erhebung, letztere in den komischen Partieen, in den Scenen des alltäglichen Lebens, bei Volksauftritten und von Personen niederer Herkunft (Bedienten ꝛc.) gebraucht, sondern auch den fortwährenden Wechsel des ganzen Tones, des Styls und Charakters der Diction, der mit dem Gange der Handlung, mit dem Kommen und Gehen der verschiedenen Personen und der Veränderung der Situation stets gleichen Schritt hält. Beides macht sich ganz ungezwungen und natürlich, und erhöht nothwendig den dramatischen Effekt, sobald nur der Wechsel nicht zufällig, sondern — wie wir es freilich erst bei Shakspeare finden, — stets mit innerer Nothwendigkeit aus der Entwickelung der Aktion und ihrer Grundidee hervorgeht.

Auf einer ähnlichen, vielleicht noch niedrigeren Stufe als die einzelnen poetischen Erzeugnisse stand vor 1585 (dem Zeitalter Shakspeare's) das Theaterwesen, die Einrichtung der Bühne, Scenerie, Decorationen ꝛc. Noch in den letzten Zeiten Elisabeths kamen zwar Darstellungen der privilegirten Schauspieler in den Kirchen und Kapellen vor, doch nur sehr selten. Noch immer wurden die Aufführungen meist in den Schulstuben, den Hör- und Gerichtssälen, in den großen Innyards, auf den Rittersitzen und in den Palästen der Großen veranstaltet, und dazu für den jedesmaligen Bedarf temporäre Bühnen errichtet. Erst 1575

erwarben die Schauspieler des Grafen Leicester, an ihrer Spitze James Burbage, ein großes Haus im Weichbilde des aufgelösten Klosters von **Black Friars**, und verwandelten es in ein Theater. 1576 war der Bau vollendet, und damit die erste stehende Bühne, von der wir wissen, gegründet (Collier's Shakspeare I, S. XXXV). In demselben Jahre müssen indeß auch bereits in Shoreditch, in der unmittelbaren Nähe der City, der **Curtain** und das **Theatre** entstanden sein. Denn beide werden erwähnt in einem Traktat des Geistlichen Northbrooke gegen das Würfeln, Tanzen und Schauspielwesen, der 1577 bereits in der Stationers Hall zum Druck vorgelegen (S. **A Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes etc. By J. Northbrooke. From the earliest edition about A. D. 1577** [herausg. v. Collier] **Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843 p. 85**). Ein anderer Geistlicher Namens White nennt in einer Predigt von 1576 (später gedruckt) die damals bestehenden Schauspielhäuser «**sumptuous Theatres**», und der puritanische Prediger Stockwood versichert in einer Predigt von 1578, daß bereits **eight ordinary places** in London bestünden, in denen theatralische Vorstellungen gegeben würden (Collier a. O. p. **XXXVI. Northbrooke's Treat. etc. p. XIV.**), von denen indeß die Mehrzahl wohl bloße gelegentlich in Theater verwandelte **Innyards** waren. Vermuthlich fällt nicht viel später auch die Entstehung des Schauspielhauses von Whitefriars (**Collier: New facts regarding the Life of Shakespeare. Lond. 1835. p. 44.**), und 1584—85 wurde die Rose durch Phil. Henslowe errichtet (**Collier: Memoirs of Edward Alleyn etc. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1841. p. 189**). Die Veranlassung zu diesen Bauten war ein Beschluß des Lord Mayors und der Aldermänner der City von 1575, welche, weil die Vorstellungen in den Wirthshäusern zu Unordnungen und Ausschweifungen allerlei Art geführt hatten, nicht nur die Beaufsichtigung und specielle Erlaubniß für jedes in der City aufzuführende Stück forderten, sondern auch trotz Suppliken und Remonstrationen mit großer Strenge darauf bestanden, daß die Schauspielerbanden in der City sich auf Privatvorstellungen beschränken und Sonntags gar nicht, an Festtagen aber nur nach dem Abendgebete spielen sollten. Bald nachher entstanden etwa noch sechs bis sieben Theater, unter denen der Globus (mit der Figur des Herkules als Trägers der Weltkugel und der Un-

terschrift: **totus mundus agit histrionem** — nach Collier 1594 von der Gesellschaft des Lord Chamberlain erbaut, vielleicht aber erst später eingeweiht —), der rothe Ochs, die Fortuna und der Hahnenplan oder der Phönix (in Drurylane) die bedeutendsten waren. Im Ganzen wurden unter der Regierung Elisabeths und ihrers Nachfolgers gegen siebenzehn Schauspielhäuser neu errichtet oder wieder hergestellt, so daß London damals deren weit mehr besaß, als jetzt, da es mehr als fünfmal so groß ist. Indessen wurde nicht in allen zu derselben Zeit gespielt, in einigen vielmehr nur des Winters, in andern nur des Sommers; letztere hatten daher auch nur über den Galerien, oft nur über der Bühne eine Bedachung, das Parterre war oben offen und der Witterung ausgesetzt. Zu diesen gehörte der Globus, dessen Mitvorsteher Shakspeare während der Blüthezeit seiner Künstlerlaufbahn war, übrigens ein hölzernes, schmuckloses Gebäude, fast ganz ohne Fenster, worin bei Tage gespielt ward; — Blackfriars dagegen, das zweite Theater, mit welchem Shakspeare vornehmlich in Verbindung stand, gab seine Vorstellungen im Winter und bei Abend.

Die ältesten Theater hatten, wie die Bühnen in den Schulstuben, Gerichtssälen und Wirthshäusern, anfänglich gar keine Decorationen; bewegliche Scenerie kam sogar erst nach der Restauration auf (Collier a. O. III, 366). Die ganze Verzierung der Bühne bestand in einer einfachen Teppichbekleidung, die überall stehen blieb; war der Teppich zerrissen, so wurde durch grobe Malerei an der schadhaften Stelle nachholfen. Ein bloßer Vorhang in einer Ecke trennte entferntere Gegenden. Ein vorgestelltes Bret mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, dessen Veränderung durch Aufstellung eines andern Bretes bewirkt ward. Hellblaue Teppiche, von der Decke herabhängend, sagten aus, daß es Tag, etwas dunklere, daß es Nacht sei. Ein Tisch mit Feder und Tinte machte aus der Bühne ein Geschäftszimmer; zwei Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenkstube. Oft blieben die Schauspieler ruhig stehen, während dergleichen Zeichen weggeschafft und verändert wurden, und kamen so auf die leichteste Art von einem Orte zum andern. Selbst als man Decorationen anzuwenden anfing, wurde doch das Bret noch beibehalten, um anzugeben, *welche* Stadt, Gegend, Waldung ꝛc. gemeint sei, weil man noch nicht verschiedene Docorationen für Gegenstände derselben Gattung besaß. In

der Mitte der Bühne, nicht weit vom Proscenium, war eine Art Balkon oder Altan aufgestellt, von zwei Säulen getragen, welche auf einigen breiten Stufen standen. Letztere führten zu einer inneren, kleineren Bühne hinauf, die von dem Raume unter dem vorspringenden Altan und zwischen seinen Säulen gebildet, durch einen Vorhang verschließbar auf die mannichfaltigste Weise benutzt wurde (sie war z. B. das Theater, auf welchem das Schauspiel im Hamlet vor König und Hof aufgeführt ward ꝛc.); zwei Treppen rechts und links zur Seite machten den Balcon von innen zugänglich. «Auf diesen Treppen — wie Tieck poetisch näher ausführt — schritt Macbeth hinauf, sowie Falstaff in den lustigen Weibern; oben auf dem Balcon standen die Bürger und parlamentirten mit dem Könige Johann und Philipp August; unten von den Stufen erhöht, saßen König und Königin im Hamlet [A. V, Sc. 2], hier war Macbeths Tafel, wo Banquo erschien» ꝛc.

So ungefähr — denn chronologisch bestimmte Nachrichten darüber hat man nicht — mochten Bühne, Scenerie und Decorationswesen noch zu Anfang und in der ersten Hälfte der künstlerischen Laufbahn Shakspeares aussehen. Daß diese Einfachheit mancherlei Vortheile gewährte, gewiß aber poetischer war, als der complicirte Mechanismus unserer kostspieligen Vorrichtungen, der so viel will und doch nicht Alles kann, und durch den beständigen lärmenden Wechsel (wenigstens in Shakspeareschen Stücken) die Illusion mehr stört als fördert, — haben Schlegel und Tieck mehrfach zu beweisen gesucht. Zur Zeit der höchsten Blüthe Shakspeares (um 1600) war man zwar auch in diesen Dingen schon einige Schritte weiter gegangen. Jetzt kamen schon Felsen, Gräber, Altäre, Löwen und Drachen, Hunde und Pferde vor; ja sogar Phaetons Wagen, die Hesperidenbäume, eine Bettstelle, zwei Kirchthürme, die Stadt Rom, ein Regenbogen und Sonne und Mond werden in den alten Theaterrechnungen erwähnt (z. B. der Lord-Admiralsgesellschaft von 1598). Indessen blieb man im Allgemeinen bei der alten einfachen Einrichtung, und jene Dinge sind wohl mehr als ausnahmsweise vorkommende Zierrathen zu brtrachten, welche wahrscheinlich von den Vorstellungen bei Hofe und aus den Palästen der Großen in den Besitz der Volkstheater übergingen. Gegen die Armuth der letzteren nämlich stach die Pracht der dramatischen Aufführungen, besonders der Maskenspiele am Hofe, bedeutend ab. Hier glänzten die

Schauspieler in Gold und Silber, Sammet und Seide. Hier waren denn auch die Decorationen besser und kunstreicher; Schlösser, Häuser, Lauben, Altäre und Gräber, Felsen und Höhlen ꝛc. waren nicht ungewöhnlich, oft nur zu natürlich gemacht, indem wohl, um einen Wald vorzustellen, die wirklichen Bäume abgehauen und eingepflanzt, oder (wie im Schauspiel Narciß) ein eingefangener lebendiger Fuchs losgelassen und von den Jägern gehetzt wurde. Dergleichen pomphafte Vorkehrungen wurden dann, nachdem man sie nicht mehr brauchte, verkauft und von den Volkstheatern eingehandelt, so daß einzelne von ihnen in mancher Beziehung wohl mit den königlichen Schauspielen sich messen konnten. Hinsichtlich des Costümes scheint man sich dagegen nicht bloß mit Aufkaufen vom Hoftheater begnügt, sondern einen selbstständigen enormen Luxus getrieben zu haben. Konnten nach den kürzlich gedruckten **Alleyn-Papers** die Gebrüder Alleyn (1591) für einen schwarzen Sammetrock die Summe von 20 £ 10 S. (etwa 140 Thlr.) zahlen (S. **The Alleyn-Papers. A Collection of original Documents etc. Ed. by J. P. Collier. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843. p. 12**), so braucht es keine Uebertreibung zu sein, wenn ein Schauspieler in R. Greenes **Grootsworth of wit, bought with a million of Repentance** sich rühmt, sein Antheil an der Theatergarderobe sei mehr als 200 Pfd. werth, oder wenn fromme Leute sich beklagten, daß man zweihundert Schauspieler in seidenen Gewändern herumstolziren sehe, während fünfhundert arme Bürger des Reichs darbten und hungerten. (So in einem Schreiben an Walsingham v. 25sten Jan. 1586.)

Die Freiheiten, die sich das zuschauende Publikum nahm, entsprachen der poetischen Licenz, in der die Bühne sich darstellte und die Schauspieler meist spielten. Die Leute des gemeinen Volks hielten die wohlfeilsten Plätze, das Parterre (— daher **Understanders, Underlings** genannt —) und die Galerie besetzt. Die Vornehmeren gingen in die Logen, die etwas erhöht über dem Parterre unter der Galerie angebracht waren, und mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung standen. Die Herren von diesen Plätzen hatten zugleich in vielen Theatern (nämlich in allen s. g. Privattheatern*)) das Recht, sich auf das Proscenium zu begeben;

*) Den bisher sehr zweifelhaften Unterschied zwischen diesen und den s. g. öffentlichen Theatern setzt Collier darin: daß jene kleiner waren

hier saßen sie auf Stühlen oder lagen auf Binsenmatten und rauchten ihre Pfeife, während das Volk in den Zwischenakten sich die Zeit mit Büchern und Karten, Nüsseknacken und Aepfelessen, mit Aletrinken und Tabackrauchen vertrieb. Diese Ungebundenheit, statt Dichter und Schauspieler zu stören oder zu verletzen, erhöhte unstreitig eher die poetische Stimmung. Manches witzige Wort, manche treffende Anspielung konnte von einem geistreichen Schauspieler eingeschaltet, und dadurch seine Rolle individualisirt, der darzustellende Charakter verlebendigt werden. Das Ganze hatte mehr das Ansehen eines heitern, erfrischenden und erhebenden Spiels der Phantasie, das es nun doch einmal ist und sein soll, während es unter dem drückenden Gewichte unserer streng uniformen, polizeilichen Etiquette auf dieselbe Stufe mit einem steifen diplomatischen Gesellschaftszirkel herabsinkt, der wie die Polizei alles andere, nur nicht poetisch sein kann. Da Bühne und Publicum nicht so schroff geschieden waren, so erschien alles vertraulicher, familiärer; Dichter und Schauspieler kamen schon durch den äußern Anblick zu dem wohlthuenden Gefühle einer innigen Gemeinschaft mit dem Volke, für dessen Ergötzung und Bildung sie zu wirken hatten, — ein Gefühl, das unsere Dichter und Künstler wohl kaum noch kennen, — während es nur von ihnen und ihren Talenten abhing, sich soweit in Respekt zu setzen, um ungebührliche Ueberschreitungen der nothwendigen Schranken zu verhüten. Vor Allem aber, man machte nicht so viel Ansprüche: der bloße Anblick des Theaters wiederum mußte alle ungehörigen Prätensionen — und die Prätension ist der Tod aller Kunst — im Dichter und im Publicum niederschlagen.

Auf das Talent, den Geist und die Bildung der Schauspieler kam freilich Alles an, wenn das Theater unter solchen Umständen sich auf einer angemessenen Höhe erhalten und nicht in Rohheit und Gemeinheit ausarten sollte. Allein wir sind berechtigt, im Allgemeinen hinsichtlich dieses Punktes ein günstiges Urtheil zu fällen, wenigstens über die Zeit des ersten Auftretens Shakspeares. Früher freilich scheinen die wandernden Schauspieler

---

als die öffentlichen; keinen offenen Mittelraum hatten, sondern ganz bedacht waren; mit Lichtern erleuchtet werden mußten; wegen der höheren Preise auf ein vornehmeres Publicum rechneten; geschlossene, separirte Logen und im Parterre Plätze zum Sitzen hatten. — Blackfriars z. B. war ein Privattheater. —

in keiner großen Achtung gestanden zu haben. Ein Statut von 1572 stellt sie wenigstens in eine Kategorie mit den Fechtern, Bärenführern, Gauklern und Hausirern, und verordnet, daß wenn sie nicht mindestens von zwei Friedensrichtern autorisirt seien, sie als Vagabunden eingesteckt werden sollen*). Allein schon 1574 wird fünf Dienstleuten des Grafen Leicester (worunter der erwähnte James Burbage, der Vater des berühmten Richard Burbage, des Freundes Shakspeares, der den Hamlet, Lear, Othello bewundernswürdig spielte) das erste königliche Patent und damit die Erlaubniß ertheilt, unter Aufsicht des **Master of the Revels** Vorstellungen bei Hofe und in ganz England zu geben. Elisabeth, obwohl ihre ersten Regierungsakte das Gegentheil erwarten ließen, scheint doch von Anfang an das Schauspielwesen entschieden begünstigt zu haben (S. Collier zu **Northbrooke's Treatise** p. VI f.). Welche bedeutende Unterstützung es bei Hofe seit 1571 fand, geht aus den von Cunningham veröffentlichten **Extracts from the Accounts of the Revels at Court** mit urkundlicher Gewißheit hervor. Die bisherigen königlichen **Players of Interludes** blieben auch unter Elisabeths Regierung fortwährend bestehen. Außerdem aber erwählte sich die Königin 1582–83 aus den verschiedenen Gesellschaften der reichen Lords zwölf der besten Schauspieler, gab ihnen den Titel **the Queens Players** (königl. Hof-Schauspieler), und besoldete sie mit 38 Pfd. 4 Schill. jährlich**). Sie standen unter der Leitung Tarltons

---

*) Auch später noch, durch die ganze Laufbahn Shakspeares hindurch, hatten die Schauspieler fortwährend Verfolgungen zu erdulden von dem Lord Mayor und den Aldermen der City, die von der bornirten Ansicht ausgingen, daß Schauspiele und Schauspieler ein für allemal gottlos seien. Sie setzten indeß wenig oder nichts durch. Auf solche Dinge näher einzugehen, kann natürlich nicht meine Absicht sein. Man sehe darüber Colliers Annals of the Stage I. u. II.; hier findet man alles Dahingehörige mit großem Fleiß gesammelt.

) Vor Kurzem wurde der **Shakspeare-Society ein Dokument vorgelegt, aus dem die Art und Weise, wie Elisabeth dabei verfuhr, näher erhellt. Sie erließ nämlich an ihren Ceremonien-Meister Tilney einen mit dem großen Staatssiegel versehenen Befehl, der ihn ermächtigte, alle die besten bei Privatpersonen, oder Gesellschaften in Dienst befindlichen Schauspieler für den königlichen Dienst in Anspruch zu nehmen, und wenn sie nicht sofort gehorchten, ins Gefängniß zu stecken, ohne Caution oder Bürgschaft für sie anzunehmen. Dieß wurde in derselben Ordre sogar auf

(des berühmten Komikers und Witzbolds) und Wilsons (ebenfalls ein berühmter Schauspieler), und bildeten während Elisabeths Regierung die erste Truppe des Reichs, gegen welche die vierzehn Gesellschaften der reichen Lords, die außerdem in den Jahren 1586—1600 noch bestanden, in den Hintergrund zurücktraten. Eben so günstig erwies sich König Jacob gegen die Schauspieler. Bald nach seinem Regierungsantritt ertheilte er der Gesellschaft des Lord Chamberlain den Titel: **Servants of the King**, und damit das Recht, in ganz England Komödien, Tragödien, Historien, Interludes, Morals, Pastorals und Schauspiele aufzuführen. Seinem Beispiele ahmten die Königin Anna und der Prinz Heinrich von Wales nach; erstere nahm die Truppe des Grafen Worcester, letzterer die des Lord Admirals Grafen von Nottingham in Protektion, so daß jene fortan **the Queens Servants**, diese **the Princes Servants** hießen. Auch die Kapellknaben Elisabeths (— Hamlets **little eyasses** —) standen unter dem Titel **Children of her Majestys revels** unter dem besonderen Schutze der Königin, und gaben ihre beliebten Vorstellungen auf verschiedenen Bühnen, besonders in Blackfriars und Whitefriars.

Aus diesen Knaben, die von Jugend auf angelernt und ausgebildet wurden, mußten natürlich mit der Zeit die trefflichsten Schauspieler erwachsen, sobald Talent und Fleiß nicht ganz fehlten. Die Eifersucht und der Wetteifer der vielen Gesellschaften gegen einander, deren Mitglieder keineswegs als Staatsbeamte angesehen, lebenslänglich besoldet, auf Pensionen gesetzt, sondern in Dienst genommen und aus dem Dienst entlassen wurden, deren Wohl und Wehe also von der Gunst ihrer Beschützer und dem Beifall des Publicums abhing, mußte zu den größten Anstrengungen anspornen, und konnte der Kunst nur förderlich sein. Dazu kam die allgemeine Lust des Volkes an den theatralischen Vorstellungen; sie und die Achtung, in der die besseren Schauspieler standen, wie Shakspeares, Burbages, Heywoods u. A. Beispiel zeigt, mußten die jungen Talente herbeilocken und ermuntern. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß die Schauspielkunst in demselben Grade sich ausbildete, als die dramatische Poesie sich hob, und letztere that in den zwanzig Jahren von 1580 bis 1600 Riesenschritte. Schon zur Zeit des ersten Auf-

---

die Dichter ausgedehnt, welche sich weigern würden, der königl. Bühne ihre dramatischen Werke zu überlassen. —

tretens Shakspeares müssen die Schauspieler nicht Unbedeutendes geleistet haben; das beweisen die frühesten Werke des großen Dichters, wie die seiner älteren Zeitgenossen. Marlowe's Jude von Malta z. B. ist eine so schwierige Rolle, daß das Stück, um die Kunst eines berühmten Schauspielers darin zu prüfen, vor etwa zwanzig Jahren in London wieder auf die Bühne gebracht worden ist. Eben so schwer ist die Rolle des Tamerlan, ein Stück, womit Marlowe sicherlich schon um 1586 auftrat. Shakspeares Titus Andronicus und noch mehr sein Heinrich VI. verlangt eine Anzahl geübter und tüchtiger Schauspieler, und es läßt sich annehmen, daß Dichter, die selbst zugleich Schauspieler waren, ihre Forderungen nicht über die Kräfte ihrer Kunstgenossen hinausgetrieben haben werden. Allerdings mag jenes übertriebene, grelle Colorit im Vortrage der Affekte und Leidenschaften, jenes gewaltsame Gesticuliren und Grimmassiren, wie es Hamlet beschreibt, um diese Zeit noch vorgewaltet haben, weil es dem Charakter der Stücke und dem Geschmacke des Publicums im Allgemeinen völlig entsprach. Daß man indessen bald zum Bewußtsein darüber kam und diese falsche Manier verließ, beweisen eben jene trefflichen Regeln, welche Hamlet den Schauspielern giebt. Die Rollen in Shakspeares späteren Stücken erheischen fast sämmtlich ein so feines und durchdachtes Spiel, seine gedrängte und gedankenvolle, oft höchst schwunghafte, leidenschaftliche und phantasiereiche Diktion ein so ausgebildetes Sprachorgan, oft setzt er ein so ausdrucksvolles Gebehrdenspiel als stumme Begleitung der Aktion voraus, und knüpft den Haupteffekt der Dichtung (wie in Macbeth, Lear, Hamlet u. A.) so eng und fest an die Darstellung der Schauspieler, daß wir genöthigt werden, die Kräfte und Fähigkeiten derselben mit der Größe und Schönheit der Dichtungen auf gleiche Höhe zu stellen. In der That war der Ruhm eines Burbage und Alleyn, der ausgezeichneten Tragiker, eines Wilson und Tarleton, der trefflichen Komiker, eines Nathanael Field und John Underwood — letztere schon als Knaben berühmt — so groß, daß ihre Namen noch jetzt genannt, und, wenn auch getragen vom ewigen Namen Shakspeares, wahrscheinlich für alle Zeiten fortleben werden.

Dieß war ungefähr der Zustand der dramatischen Kunst und der Englischen Bühne zur Zeit als (um 1580) eine Anzahl bedeutender Talente, die neben ihrem Berufe zur Dichtkunst zu-

gleich gelehrte Bildung besaßen, sich dem Volkstheater zu widmen begannen. Sie sind die unmittelbaren Vorgänger und älteren Zeitgenossen Shakspeare's. Sie würden daher schon aus diesem Grunde, um beurtheilen zu können, wie viel der große Dichter nicht bloß der Vergangenheit, auf der er stand, sondern der für die Ausbildung seines Genie's noch wichtigeren Gegenwart, in die er eintrat, verdanken dürfte, näher zu charakterisiren sein. Allein sie haben außerdem eine selbstständige hohe Bedeutung für die Geschichte des Englischen Dramas. Sie sind es, — was man bisher durchgängig übersehen hat, — die es versuchten, dem Englischen Volkstheater, ohne seine wesentlichen Eigenthümlichkeiten zu verwischen, die Früchte gründlicher klassischer und gelehrter Studien zu Gute kommen zu lassen, die es unternahmen, den romantischen Geist des Englischen Dramas, ohne Wurzeln, Stamm und Aeste zu beschädigen, mit der Scheere ihrer feineren Bildung von seinen Auswüchsen zu befreien, seine rohen Kraftäußerungen zu mäßigen, seine Bewegungen zu regeln und mit mehr Anmuth zu umgeben, — kurz die dahin strebten, das Volkstheater, ohne ihm seinen populären Charakter zu rauben, zu einem Theater für Gebildete zu erheben, den rohen Edelstein, ohne sein Gewicht zu vermindern, zu schleifen und in die rechte Fassung zu bringen, für den gegebenen Inhalt, ohne ihn zu verändern, die rechte Form zu finden. Sie waren es, die Shakspeare'n insofern die Bahn brachen, als sie die Gemüther gleichsam vorbereiteten auf das große Ereigniß einer Erscheinung wie Shakspeare, und die Augen gleichsam hinlenkten auf ein höheres, noch unbekanntes Ziel; sie waren insofern die Gehülfen Shakspeares, als sie den ersten rohen Grund legten, auf dem er sein Gebäude errichten konnte. An sie schließt sich Shakspeare's Dichtung als die Erfüllung und Vollendung ihres Strebens unmittelbar an. Denn das Volk mußte erst gewöhnt werden an ein Schauspiel, das nicht mehr bloß auf Belustigung und Unterhaltung ausging, sondern zugleich die höheren Zwecke der Kunst im Auge hatte; es mußte erst angeregt werden, selbst höhere Anforderungen zu stellen; es mußte über die volksmäßige Ansichtsweise vom Schauspiel erst hinausgehoben und ihm, wenn auch unbewußt, ein anderer Maaßstab der Beurtheilung gleichsam untergeschoben werden, wenn das Shakspearesche Drama überhaupt möglich sein sollte.

Leider ist von den Dichtern, die ich meine, eine verhältnißmäßig nur sehr geringe Anzahl ihrer dramatischen Werke erhalten. Alle waren mehr oder minder höchst fruchtbare Schriftsteller. Allein sie schrieben ihre Stücke nicht für den Druck, sondern nur für die Bühne und zwar ausdrücklich für dieses oder jenes bestimmte Theater. Ihre Arbeiten wurden daher keineswegs sogleich der Presse übergeben, sondern im Gegentheil ihre Veröffentlichung oft absichtlich gehindert und zurückgehalten. Denn jedes der vielen Theater mußte schon um der Concurrenz willen sich sein eignes Repertoir zu bilden suchen, und gönnte natürlich gerade diejenigen Werke, die am meisten gefielen, den andern am wenigsten. Die Stücke waren daher meist nur im Manuscript, oft blos in den einzelnen ausgeschriebenen Rollen vorhanden, und erst nachdem sie ihre Zeit gedient hatten, d. h. oft Jahrzehende nach ihrer ersten Erscheinung, wurden sie gedruckt; oder was noch schlimmer war, irgend ein gewinnsüchtiger Buchhändler ließ sie, während sie gespielt wurden, aus dem Munde der Schauspieler nachschreiben, oder verschaffte sich auf sonst einem Nebenwege eine Abschrift, um auf seine Faust eine Ausgabe davon zu veranstalten. Solche gestohlene Drucke existiren nicht nur von mehreren Shakspeareschen Dramen, sondern viele der alten Quart-Ausgaben überhaupt gehören ohne Zweifel in diese Kategorie. Natürlich kam unter diesen Umständen auf den Verfasser des Stücks wenig oder nichts an; er wurde auf dem Druck wie bei der Aufführung oft gar nicht genannt; sein Name blieb daher ohne Zweifel dem zuschauenden Publikum oft völlig unbekannt. Das hatte in mancher Beziehung seine Vortheile; es förderte namentlich jene Unbefangenheit und Rücksichtslosigkeit der dichterischen Production, durch die allein das Höchste zu erreichen ist. Allein für die Literatur-Geschichte hat es den großen Uebelstand hervorgerufen, daß nicht nur eine große Menge von Dramen spurlos untergegangen sind, sondern daß auch von dem Erhaltenen häufig der Verfasser und noch häufiger die Entstehungszeit des Stücks schlechterdings nicht mit Sicherheit zu ermitteln ist, ein Uebelstand, der auch die historische Kritik der Shakspeareschen Dramen im hohen Grade erschwert. James Payne Collier, gegenwärtig der Hauptvertreter der Shakspeare-Literatur in England, hat sich zwar durch seine eben so umsichtigen als gründlichen Forschungen auch nach dieser Seite hin große Verdienste erworben; dennoch ist es

selbst ihm nicht möglich gewesen, auf sichere Fundamente zu kommen. —

Der erste, der hier zu nennen wäre, weil wahrscheinlich der älteste von allen, ist Thomas Kyd. Seine Lebensumstände, selbst sein Geburts- und Todesjahr, sind völlig unbekannt. Seine ihm mit Sicherheit beizulegenden Arbeiten beweisen indeß, daß er gelehrte Bildung besaß, und machen es wahrscheinlich, daß er etwas älter war als Lodge, Nash, Peele, Greene und Marlowe. Das älteste von seinen Werken, wenn es überhaupt seine Arbeit wäre, müßte «**The Tragedy of Soliman and Perseda** sein (im Druck erschienen **1599**, wiederabgedruckt bei Hawkins **II**, **199—284**). Das Stück trägt noch eine lebendige Beziehung zu den alten Moralitäten in sich und beweist schon dadurch seine relativ frühzeitige Entstehung. Ein «**Chorus**», bestehend aus den allegorischen Figuren der Liebe, des Glücks und des Todes eröffnet nämlich nicht nur das Stück selbst, sondern jeden einzelnen Akt mit einem Wettstreit, in welchem jede dieser drei allegorischen Gewalten sich ihrer Thaten und des Triumphes über die andern rühmt, bis am Ende des fünften der Tod als Sieger stehen bleibt und mit einer Schmeichelei gegen Elisabeth, der einzigen Sterblichen, welcher er nicht nahen dürfe, das Ganze schließt. Schon dieser Rahmen zeigt das populäre Gepräge des Stücks. Es ist in der That eine ächte Volkstragödie, voller Aktion, kurze Rede, rasche That, Alles skizzenartig gehalten und der Ausführung durch die Schauspieler überlassen, ohne höheren ideellen Gehalt (wenn man diesen nicht etwa in jenem allegorischen Wettstreite finden will), gedankenarm, die komischen Partieen roh und niedrig, das Tragische nur ein großes, allgemeines Morden, in dem die Menschen wie Schafe hingeschlachtet werden, so daß zuletzt im buchstäblichen Sinne des Worts auch nicht Einer der Mitspielenden übrig bleibt, der Blank-Vers sehr frei und unregelmäßig, vielleicht erst durch eine spätere Bearbeitung dem Stoffe äußerlich umgehängt. In allen diesen Beziehungen, d. h. dem allgemeinen Style und Charakter nach hat es Verwandtschaft mit dem alten Jeronimo, nur daß es noch um eine Stufe niedriger steht als letzterer. Allein dieses Stück, unter dem Titel «**The First Part of Jeronimo. With the Warres of Portugall and the Life and Death of Don Andraea**», erst **1605** gedruckt (wiederabgedruckt in **Dodsleys O. P. III, 53 — 93**), ist ebenfalls

keine authentisch sichere Arbeit Kyds. Es wird ihm, obwohl mit großer Wahrscheinlichkeit, nur darum beigelegt, weil es dem Inhalte nach offenbar mit der Spanischen Tragödie zusammengehört, und von Henslow wie vom Drucker als der erste Theil derselben angesehen worden ist. A. W. Schlegel hat vollkommen Recht, wenn er bemerkt, beide Theile seien voller Abgeschmacktheiten; der Verfasser habe sich an Schilderung der gewaltsamsten Lagen und Leidenschaften gewagt, ohne seine Ohnmacht zu ahnen, besonders sei die Katastrophe (des zweiten Theils), die an Entsetzlichkeit alles Ersinnliche überbieten solle, auf läppische Art herbeigeführt und mache eine bloß lächerliche Wirkung, das Ganze sei wie die Zeichnungen der Kinder, ohne Beobachtung der Proportion» u. s. w. Allein er hat nicht nur einige andere wesentliche Mängel, sondern namentlich die Vorzüge des Stücks anzugeben vergessen. Insonderheit aber hat er Unrecht, den Jeronimo und die Spanische Tragödie wie Ein Stück zu behandeln. Beide gehören nicht näher zusammen als etwa Shakspeares Heinrich **V** mit seinem Heinrich **IV**, d. h. sie sind selbstständige Dramen, von denen das zweite die Geschichte des ersten (des Andrea) keineswegs fortsetzt, sondern nur an den Inhalt des ersten sich äußerlich anlehnt, so, daß es auch ohne jenes vollkommen verständlich ist. Dagegen zerfällt schon der Jeronimo, wie auch der Titel andeutet, in zwei oder wenn man will in drei verschiedene Theile, die nur räumlich und zeitlich, d. h. ganz äußerlich zusammenhängen, nämlich 1) die Geschichte des Krieges zwischen Portugal und Spanien, in welcher der König von Portugal die Hauptrolle hat, 2) Leben und Tod Don Andreas, des Geliebten der schönen Bellimperia, und wenn man will, 3) die Thaten Jeronimos, der dem Stücke den Namen gegeben, obwohl er im Grunde nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Das Hauptinteresse nimmt entschieden die Liebesgeschichte Andrea's und Bellimperia's in Anspruch: beide werden von dem auf Andreas Verdienste und Bevorzugung neidischen Lorenzo, dem Bruder Bellimperia's verfolgt; einen Anschlag auf Andreas Leben vereitelt indeß ein Zufall. Allein der Held fällt in der Schlacht, auf unritterliche Weise von den herbeieilenden Leuten des Infanten von Portugal getödtet, im Augenblick da er letzteren im Zweikampfe eben besiegt hat. Bei seinem Leichenbegängnisse am Ende des Stückes erscheint plötzlich sein Geist, ohne allen Grund, bloß um mit seinem

Freunde Horatio, dem Sohne Jeronimo's, freundliche Blicke zu wechseln. Zugleich treten **Revenge** und Charon auf, jene um dem Geiste Andreas das Ausschwatzen der Geheimnisse der Hölle zu verbieten, dieser um ihn in die Unterwelt zurückzugeleiten. Dieses allegorische Beiwerk ist so ungehörig, willkührlich und nichtssagend, daß es am besten den Standpunkt des Stücks in Beziehung auf Composition und ideellen Gehalt bezeichnet. In dieser Hinsicht ist sein Werth fast = Null. In Charakteristik, Sprache und Erfindung ist es dagegen nicht unbedeutend. Der alte Jeronimo, Horatio, Andrea, Prinz Balthasar, Lorenzo und Lazarotto sind, obwohl nur skizzenartig mit wenigen starken Strichen, doch sicher und fest gezeichnet. Die Diction hat in ihrer rauhen Kürze etwas Schlagendes, Kühnes, Energisches. Das Ganze ist voller Leben und Handlung, ja es ist überfüllt mit Aktion, so daß vornehmlich darum die Entwickelung der Charaktere und die Motivirung der Handlungen nicht zu ihrem Rechte kommen kann. Eben so wenig vermag das tragische Pathos, Affekt, Leidenschaft, Gedanke und Reflexion, in dem reißend schnell dahinströmenden Dialoge sich genügend zu entfalten; dafür macht sich der Bombast der ruhmredigen Spanischen und Portugiesischen Ritter desto breiter. Für die Schaulust des alten Englischen Publikums und für sein Verlangen nach Handlung ist indeß Alles gethan, um dem Stücke den allgemeinsten Beifall zu sichern.

«**The Spanish Tragedie. Containing the Lamentable ende of Don Horatio and Bellimperia with the pittifull Death of old Hieronimo**» (**Lond. 1599**, wiederabgedruckt a. O. III, 99 — 202) ist durch das Zeugniß Th. Heywoods in seiner **Apology for Actors** als Kyd's Werk sicher gestellt; und durch einen Ausfall in Ben Jonsons **Cynthia's Revels** (1600) gegen einige alte Stücke, «die immer wieder aufgewärmt, wie Geister auf der Bühne ein Dutzend Jahre herumspukten» (— die Spanische Tragödie wurde nach Henslows Tagebuche 1599 wieder aufgeführt), ist es wahrscheinlich, daß das Stück mindestens seit 1588 auf der Bühne war. Eine zweite unzweifelhafte Arbeit von Kyd ist die ziemlich freigehaltene Uebersetzung eines Stücks von Rob. Garnier, des besten Französischen Dramatikers des 16. Jahrhunderts, die unter dem Titel: «**Pompey the Great his fair Cornelia's Tragedie: effected by her Fathers and Husbandes downe-cast, Death and fortune. Written in**

French by that exellent Port R. Garnier and translated into English by Thomas Kid» 1595 im Druck erschien (wieder abgedruckt a. O. II, 243 — 303). Außer diesen beiden Stücken besitzen wir nichts, was ihm mit Sicherheit beigelegt werden könnte; denn daß er der Verfasser des alten Taming of a Shrew und des alten Hamlet sei, ist bloße willkührliche Vermuthung. Nach jenen beiden Stücken ist mithin zu beurtheilen, ob der Jeronimo und Soliman und Perseda von ihm herrühren können. Was nun zunächst die Cornelia betrifft, so ist das Stück, nach dem mißverstandenen Muster der Alten gemacht, ohne alle dramatische Haltung, im Grunde nur dialogisirte Lyrik und Rhetorik. Der ganze erste Akt besteht aus einer emphatischen Jeremiade Ciceros über den heillosen Zustand des damaligen Roms, seine Parteisucht, seine Knechtschaft ꝛc., ein Klaglied, das am Schluß des Akts vom Chorus in gereimten Stanzen fortgesetzt wird. In diesem Tone geht es ohne eine Spur von Aktion durch die folgenden Akte weiter, bis Schmerzensausbrüche und Verwünschungen Cornelias das Ganze auf demselben Punkte schließen, auf dem es begonnen. Reichlich eingeflochtene Sentenzen, manche nicht ohne Gedankentiefe, beschäftigen indeß den Geist; und die Sprache ist durchweg edel und gebildet, von rhetorischem Schwunge getragen, zuweilen ächt poetisch; der Blankvers, wahrscheinlich in Erinnerung an den gereimten Alexandriner des Originals mit vielen Reimen durchflochten, aber mit Gewandtheit und künstlerischem Takte gehandhabt. — Daß Kyd ein solches Werk übersetzen konnte, ja in der Dedication an die Gräfin von Sussex mit einer zweiten ähnlichen Arbeit (einer Tragödie Portia, die indeß nie erschienen ist) droht, beweist nicht nur, daß er gelehrte Bildung besaß, sondern auch, später wenigstens, eine gewisse Vorliebe für die antikisirende Richtung gefaßt haben mußte. — Den diametralen Gegensatz dazu bildet die Spanische Tragödie. Sie ist dem allgemeinen Style und Charakter nach dem Jeronimo so nahe verwandt, wie nur leibliche Geschwister sein können. Zunächst fehlt es auch ihr nicht an einzelnen Absurditäten. So wird das Stück sogleich eröffnet und an den Jeronimo angeknüpft durch eine Unterredung zwischen dem Geiste Andrea's und Revenge; beide bleiben als stumme und unsichtbare Zuschauer fortwährend auf der Bühne, um am Ende jedes Akts ein Paar Worte beizufügen, in denen

Andrea sich beklagt über die Verzögerung der Rache seines Todes an den Infanten Balthasar und Revenge ihn zur Geduld mahnte, bis am Ende des fünften Akts beide befriedigt zur Unterwelt zurückkehren. Sodann Bellimperia's plötzliche Liebe zu Horatio, der nun an Andreas Stelle tritt, von Lorenzo ohne Grund verfolgt und endlich meuchelmörderisch getödtet wird. Ferner die unbegreifliche Art, wie Lorenzo den alten Jeronimo vom Hofe zurückhält, so daß er seine Klage gegen die Mörder seines Sohnes gar nicht anzubringen vermag; Jeronimos völliger Wahnsinn, der plötzlich in ein berechnetes, kluges Handeln umschlägt; endlich der Schluß des Ganzen, ein allgemeines Morden, in welchem Jeronimo, nachdem er den Lorenzo getödtet, sich selber die Zunge abbeißt, und den Herzog von Castilien und sich selber mit einem Federmesser ersticht, Alles im Angesicht des ganzen Hofes und der ihn bewachenden Hellebardiere. Trotz dieser Absurditäten hat jedoch das Stück eine versteckte poetische Kraft, der man sich nicht leicht entziehen kann. Es ist voll drastischen Lebens, mehr noch als der Jeronimo, nur ebenfalls überreich an Aktion; die Charaktere sind im höchsten Grade kräftig und entschieden gezeichnet, nur alle zu sehr geneigt, sich ihren Affekten bis zur Sinnlosigkeit zu überlassen. Die Darstellung dieser Affekte, wenn auch oft übertrieben, ist doch an einzelnen Stellen wahrhaft erschütternd, so namentlich der Ausdruck des Schmerzes des alten Jeronimo und seiner Frau über den Verlust ihres edlen, ritterlichen Sohnes. Vor Allem aber — das Ganze ist für den gewöhnlichen Zuschauer durchweg spannend, fesselnd, ergreifend, kein Moment leer, keine Scene ohne innere Bewegung. — Hieraus erklärt es sich, warum kein Stück so vielfach von den gleichzeitigen und jüngeren Dichtern verspottet wurde als die Spanische Tragödie, und warum sie gleichwohl noch mehr als der Jeronimo ein Lieblingsstück des Volkes Jahrzehende lang blieb, so daß noch 1602 Ben Jonson behufs einer neuen Einstudirung im Einzelnen daran besserte und einige (übrigens sehr überflüssige, wenn auch mit gewandter, dramatischer Feder geschriebene) Scenen von seiner Hand hinzufügte. Trotz seiner großen inneren Verwandtschaft mit dem Jeronimo ist es mir indeß doch zweifelhaft, ob beide Stücke demselben Verfasser angehören. Neben der allgemeinen Aehnlichkeit des Styls und Charakters zeigen sich nämlich erhebliche Verschiedenheiten in der Behandlung. Kyd, wie

jene Ueberſetzung und die Spaniſche Tragödie zeigen, liebt lange und erſchöpfende Ergüſſe der Leidenſchaft und des Affekts; ſein Pinſel iſt breit und paſtos, ſein Colorit tief und voll, während der Dichter des Jeronimo das gerade Gegentheil zeigt. Die Spaniſche Tragödie ſtellt eine höhere, gelehrte Bildung zur Schau: vielfach citiren die Perſonen Lateiniſche Verſe, auch Italieniſche Redensarten ſind dazwiſchen geworfen, und der Olymp mit allen ſeinen Göttern iſt ſo zu ſagen das dritte Wort im Munde aller Sprechenden. Von dem allen keine Spur im Jeronimo. Hinſichtlich der Compoſition ferner iſt die Spaniſche Tragödie dramatiſcher gehalten: ſie rundet ſich mehr ab, das Liebesverhältniß zwiſchen Horatio und Bellimperia bildet entſchieden den Mittelpunkt, um den ſich Alles dreht, während der Jeronimo in ein epiſches Nach- und Nebeneinander der Ereigniſſe ſich verläuft. Die Diction iſt in letzterem eng und knapp, ſkizzenartig kurz, raſch und ſpringend wie ein ſchmaler Sturzbach; in der Spaniſchen Tragödie dagegen reich und fließend wie ein breiter, bewegter Strom; der Blankvers dort holperig, ſehr frei und unregelmäßig, hier dagegen eher etwas eintönig, aber regelrecht innerhalb ſeiner Gränzen ſich bewegend, mit vielen und langen gereimten Stellen vermiſcht, mehr und länger als im Jeronimo. Ich möchte daher faſt glauben, daß der Jeronimo zwar urſprünglich ebenfalls von Kyd herrührte, aber ein älteres, urſprünglich in Proſa oder in den alten langgeſtreckten Reimverſen geſchriebenes Stück war, das hinterdrein, nachdem durch Marlowe (ſeit 1586) der Blankvers allgemein beliebt geworden, vielleicht von einem andern jüngeren Dichter in Blankverſe umgedichtet wurde. Eben ſo könnte es mit Soliman und Perſeda ergangen ſein. Denn welche Gewalt der Blankvers bald nachdem ihn Marlowe auf das Volkstheater gebracht, erlangt haben muß, ſieht man an dem ſchlagenden Beiſpiele des obenerwähnten alten Stückes: **The famous Victories of Henry V,** das in Proſa geſchrieben, aber in willkührlich abgebrochenen Zeilen gedruckt wurde, offenbar um ihm den Anſchein zu geben, als ſei es in Blankverſen verfaßt. Ich berufe mich außerdem für meine Meinung auf eine zweite Stelle in Ben Jonſons Induction zu **Cynthia's Revels,** wo es heißt: **Another — — — swears down all, that sit about him, «That the old Hieronimo, as it was first acted, was the only best and judiciously penned play of Europe» (The Works of Ben Jonson. By**

Barry Cornwall. Lond. 1838. p. 71.). Man hat diese Worte auf die Spanische Tragödie bezogen. Allein der gedruckte wie der allgemein gebräuchliche Titel dieses Stücks war: **The Spanish Tragedie**; so wird es in Heywoods **Apology for Actors** und sonst angeführt. Außerdem hat B. Jonson nach Henslowes Tagebuche (S. 201. 223) erst 1601 die ersten Verbesserungen und Zusätze zur Spanischen Tragödie gemacht, welche zum Theil auf dem Titel der Ausgabe derselben von 1602 ausdrücklich angegeben werden. Da **Cynthia's Revels** schon 1600 erschien, so können die Worte, «**as it was first acted**» *nicht* auf diese Zusätze hinzielen. Dann aber ist es am natürlichsten, sie auf den Jeronimo und eine frühere Gestalt desselben zu beziehen, und meine Hypothese rechtfertigt sich von selbst.

Thomas Lodge, der Freund G. Peele's, Greene's und Marlowe's, aber wahrscheinlich etwas älter als letztere beiden, studirte (nach Wood um 1573) zu Oxford, und trat bereits um 1580 als Schriftsteller, wahrscheinlich auch schon als Schauspieldichter auf (S. **Dodsleys O. P.** ang. Ausg. **VIII**, 3 f. Collier a. O. **III**, 213 f.). Außer einigen Pamphlets und Erzählungen (unter denen seine «**Rosalynde — Euphues golden Legacy**» 1590, die Quelle zu Shakspeare's: Wie es euch gefällt, die vorzüglichste ist) besitzen wir von ihm nur zwei Schauspiele: **The Wounds of Civil War**, und das mit R. Greene gemeinschaftlich geschriebene **Looking Glass for London and England**. Wie groß sein Antheil an letzterem war, läßt sich natürlich nicht bestimmen; auf dem Titel des ältesten Drucks (von 1594, wieder abgedruckt in Dyce's Ausg. der dramat. Werke Greene's **I**, 59 ff.) wird Lodge zuerst genannt: vielleicht also war der größere Theil von ihm, und Greene nur seine Gehülfe. Das Stück, das von Henslowes Truppe 1591 aufgeführt wurde, ist indeß ein schwaches Machwerk, nur eine Reihe lose verbundener Scenen, welche den König von Ninive, seine Weiber und Satrapen und das ganze Volk in die tiefste Sittenlosigkeit versunken darstellen. Einzelne Strafgerichte Gottes, ein Blitzstrahl, der des Königs Schwester und Gemahlin, die schöne Remilia, ein andrer, der seinen Günstling, den elenden Parasiten Radagon, tödtet, fruchten nichts. Endlich erscheint der Prophet Jonas (dessen bekannte Geschichte ebenfalls eingeflochten ist) auf wiederholtes Geheiß eines Engels in Ninive und predigt Buße. Da bekehrt sich Alles, und das

Ganze löst sich in Wohlgefallen auf, indem Jehovah in Gestalt eines Engels niedersteigt und Gnade für Recht verkündet. Während der ganzen Darstellung (mit Ausnahme des ersten Auftritts und der letzten Scenen) ist der Prophet Hoseas gegenwärtig, ohne mitzuagiren, als bloßer, den handelnden Personen unsichtbarer Zuschauer, nur um am Ende jeder Scene in meist gereimten Versen eine Ermahnung an das Publikum oder vielmehr an ganz London und England zu richten, auf daß das große Volk des Westens, das eben so tief und noch tiefer gesunken sei, sich ein Beispiel nehme an Ninive (daher der Titel). Mit einer ähnlichen Paräneſe aus dem Munde des Propheten Jonas werden die Zuschauer entlassen. — Man hat das Stück für eine Art von Satire oder ironischer Vertheidigung gegen die Puritanischen Angriffe auf das Theater gehalten. Und ohne Zweifel ist es ein Tendenz-Stück. Ich kann indeß bei näherer Betrachtung von Ironie und Satire nichts entdecken, und glaube daher, daß es in ähnlicher Absicht geschrieben war wie G. Peele's David und Bethsabe, nämlich um den Eiferern den Mund zu stopfen, welche immerfort hervorhoben, daß nichts als weltliche, unheilige, der Religion und Sittlichkeit schädliche Dinge auf die Bühne gebracht würden, und das Schauspiel seinen ursprünglichen Zweck, den es zur Zeit der Mysterien und Moralitäten gehabt, gänzlich vergessen habe. Das Stück ist daher insofern interessant, als es zeigt, in welcher Art Dichter, wie Lodge und Greene, Wesen und Zweck der alten Moralitäten mit den Anforderungen der Kunst auf der damaligen Stufe der Bildung zu vereinigen suchten. Es ist gleichsam selbst ein Moral- und Miracle-Play im Geiste des Greene-Marloweschen Zeitalters, aber eben damit der Beweis, daß in dieſer Art, d. h. mit der ausdrücklichen Tendenz moralischer und religiöser Besserung, die alten Moralitäten und Mysterien sich nicht wiederherstellen ließen. Der Versuch dazu mußte verunglücken, weil er sowohl dem allgemeinen Geiste der nationalen Bildung wie insbesondere dem Gange und Ziele der Englischen Kunstentwickelung widersprach.

«**The Wounds of Civill War. Lively seth forth in the true Tragedies of Marius and Scilla. Written by Thomas Lodge**» (Lond. 1594, wiederabgedruckt bei Dodsley a. O. S. 11—88) zeigt uns erst den Dramatiker Lodge in seiner wahren, natürlichen Gestalt. Collier vermuthet, daß das Stück bald nach Marlowe's Tamerlan (1586) erschienen sei, da es zwar größtentheils in Blankversen, aber noch reichlich versetzt mit langen ge-

reimten Stellen und Reim-Couplets geschrieben sei, und im dritten Akte eine Scene (Sullas Rückkehr als Sieger über Mithridates) enthalte, die offenbar einen ähnlichen Auftritt im Tamerlan nachahmen und überbieten wolle. Und in der That kann es die größere Selbstständigkeit und Originalität Marlowes vorausgesetzt, kaum bezweifelt werden, daß Lodge hier dem Style seines Freundes nacheiferte. Im Allgemeinen bleibt er hinter Marlowe's poetischer Kraft zurück; Marlowe ist ohne Zweifel das größere dramatische Talent. In mancher Beziehung indeß hat er ihn übertroffen. Sein Styl ist zunächst weniger inficirt von Marlowe's Neigung zu schwülstigem Pomp der Rede und der Handlung, ohne sich doch so oft, wie Greene's Diction, matt im Sande zu verlaufen. Er zeigt sich frei von jenem maßlosen Pathos, das beständig sich selbst überschreit, von jenem titanischen Streben Kyds und Marlowe's, durch gewaltsame Thaten, unerhörte Situationen und übertriebene Ausbrüche des Affekts das Drama zu einer unnatürlichen Höhe hinaufzuschrauben. Ja wir begegnen in ihm zuerst einer Ahnung von jenem erhebenden, versöhnenden Elemente im Begriffe des Tragischen, welches die Shakspeareschen Tragödien mit so unwiderstehlichem Zauber umkleidet. Um dieses Element geltend zu machen, scheint er sich veranlaßt gesehen zu haben, den historischen Stoff so wesentlich umzugestalten, daß sein Drama kaum noch ein historisches heißen kann. Diese Abweichungen von der Geschichte sind indeß nur zum Theil glücklich zu nennen. Marius, von Anfang an menschlicher, edler, großmüthiger gehalten, schließt bei Lodge die Laufbahn seiner Thaten, statt wie die Geschichte will, mit einem fünftägigen Gemetzel unter seinen Gegnern, mit einer hochherzigen Handlung der Selbstüberwindung, indem er die gefangene Gemahlin und Tochter Sullas frei giebt und dem heranziehenden Todfeinde entgegensendet. Er stirbt bald darauf, von sieben sein Haupt umkreisenden Adlern wie durch eben so viele Boten der Götter abgerufen, statt, wie die Geschichte behauptet, von Gewissensbissen in das Laster des Trunkes hineingetrieben und darin sich aufreibend. Diese Abweichung ist glücklich zu nennen, indem es dramatisch nothwendig war, die beiden Helden des Stücks in entschiedenen Contrast gegen einander zu stellen; auch ist sie im Grunde unbedeutend, da eben jene Gewissensbisse zeigen, daß Marius in Wahrheit besser war als seine blutigen, vom Augenblick eingegebenen Thaten. Im Gegen-

satz zu ihm ist Sulla vom Dichter das ganze Stück hindurch als ein ehrgeiziger, rachsüchtiger, hartherziger, nur nach despotischer Herrschaft dürstender Charakter geschildert; mit psychologischem Scharfblick und einem bemerkenswerthen Talente für Charakterzeichnung ist das historisch gegebene Material zum Bilde einer vollen, lebendigen Persönlichkeit verarbeitet, die durch den eigenthümlichen Zug eines geistreichen, beißenden Spottes, mit dem Sulla seine Opfer zum Tode schickt, etwas höchst Individuelles und Pikantes erhält. Plötzlich aber ändern sich alle Farben und Züge des Bildes, und Sulla fällt nicht nur aus seiner historischen, sondern auch aus seiner dramatischen Rolle, indem er zum Schluß, auf dem Gipfel der erstrebten Macht und Größe, durch die Meldung von dem heldenmüthigen Tode des jüngern Marius seines letzten Feindes entledigt, plötzlich und ohne anderweitige Veranlassung in sich schlägt, Betrachtungen über die Vergänglichkeit des irdischen Glücks anstellt, seiner Würde entsagt, und in's Privatleben zurückkehrt. Nach einer kurzen Zwischenscene, in der er die Beleidigungen zweier gemeiner, halb närrischer Bürger mit Gleichmuth erträgt, und damit den Ernst seiner Bekehrung bewährt, erscheint ein Genius, kündigt ihm in lateinischen Versen seinen baldigen Tod an, und unter erhabenen Trostworten an seine Frau und Töchter stirbt Sulla wie «der arabische Phönix mit dem Blick auf die Sonne gerichtet». Damit gewinnt die Tragödie zwar einen erhebenden, versöhnenden Schluß; allein nicht nur der poetischen Gerechtigkeit ist keine Genüge geschehen, sondern der Dichter, indem er beide Helden im Tode völlig gleich stellt, zerstört zugleich die innere ideelle Einheit seines Dramas. Es sind nun im Grunde zwei Tragödien, wie auch der Titel andeutet, beide nur äußerlich mit einander verbunden, die eine das Leben und den Tod des Marius, die andre das glückliche Geschick des noch im Tode Gottbegünstigten Sulla darstellend. Das Stück wird zu einer bloßen Verherrlichung des blinden Glücks, der willkührlichen Gunst der Götter: das erscheint zuletzt als der ausgesprochene Grundgedanke des Ganzen, der, so unmotivirt und widersprechend, wie er hier sich darstellt, nicht nur undramatisch, sondern auch unpoetisch ist. — Obwohl sonach Lodge's Versuch, in diesem bestimmten Grundgedanken seiner Dichtung eine innere ideelle Einheit unterzubreiten und damit eine vollendetere Form zu gewinnen, völlig gescheitert, sein Versuch, dem

Tragischen durch jenes versöhnende Element eine höhere Weihe zu geben, nur halb gelungen ist, so ist es doch eben dieser Versuch, der seinem Werke das Hauptinteresse verleiht, und um dessentwillen sehr zu bedauern ist, daß wir nichts weiter von seinen dramatischen Arbeiten besitzen. Wir können uns indeß mit der Vermuthung trösten, daß es, da kein andres seiner Stücke in den Druck gekommen zu sein scheint, höchst wahrscheinlich bei weitem das Beßte von allen seinen Dramen war.

Nach Greene's Urtheil — vorausgesetzt daß er in den Abschiedsworten, die er am Schlusse seines **Groatsworth of wit etc.** an seine Genossen richtet, unter dem «**yoong Juvenal**» unsern Dichter gemeint habe — scheint Lodge ein besonderes Talent zu satirischem, beißendem Witz gehabt zu haben. Seine übrigen Stücke waren daher vielleicht Komödien. Meres (in seinem **Palladis Tamia**) nennt ihn jedoch nicht unter den ausgezeichneten Komödienschreibern seiner Zeit. Wohl aber finden wir unter ihnen in erster Linie den Namen des bekannten Pamphletisten Themas Nash. Allein auch von ihm wissen wir nicht nur nichts Näheres über seine Person und Lebensumstände, als daß er zu Leostoffe in Suffolk wahrscheinlich um **1564** geboren wurde und **1601** bereits todt war, sondern er theilt auch insofern das Schicksal Lodges, als von seinen dramatischen Arbeiten nur ein einziges Stück sich erhalten hat, das ihm ganz und allein angehört (**Dido, Queen of Carthage**, das er mit Marlowe zusammen schrieb, ist wahrscheinlich zum größeren Theile des Letzteren Werk), während von seinen Pamphlets und Streitschriften zahlreiche Proben vorhanden sind. In letzteren finden wir überall den gewandten Schriftsteller, den guten Satiriker, insbesondere den furchtbaren Streiter im Einzelkampfe, als den er z. B. in seiner literarischen Fehde mit Gabriel Harvey sich erwies; wir finden einen scharfen Verstand, der die Schwächen des Feindes auf den ersten Blick zu erfassen weiß, einen treffenden, kaustischen Witz, aber mehr verletzend als komisch (so daß man begreift, wie ihn eines seiner verloren gegangenen Dramen: **The Isle of Dogs**, ins Gefängniß bringen konnte), Feinheit der Gedanken und Eleganz des Styls, aber keine Tiefe des Gemüthes, keine Größe der Gesinnung, keine Productivität, Mangel an ideellem Gehalte. Die gleichen Vorzüge und Schwächen zeigt jenes dramatische Werk, von dem wir sprachen. Es führt den Titel: «**A pleasant Co-**

medie, called Summer's last Will and Testament. Written by Thomas Nash» (Lond. 1600, wiederabgedr. in Dodley's O. P. ang. Ausg. IX, 13—79), und muß nach einigen darin vorkommenden Hinweisungen auf Zeitereignisse im Herbst 1592 geschrieben und aufgeführt sein. Wüßten wir nicht schon anderweitig, daß der Verfasser ein Mann von gelehrter Bildung war, der in Cambridge studirt und 1585 daselbst den Grad eines Bachelor of Arts empfangen hatte, so würde es uns dieß Drama fast auf jeder Seite sagen. Das Stück ist eine bloße Allegorie, in der alle möglichen Götter und mythologischen Gestalten figuriren, reichlich mit klassischer Erudition, lateinischen Citaten und gelehrten Anspielungen ausstaffirt, aber, wie nothwendig jede bloße Allegorie, ein frostiges, trockenes, ermüdendes Machwerk. Der Sommer, als König der Welt gefaßt, schwach und hinfällig, vom Herbst und Winter geführt, will sein Testament machen, läßt aber zuvor alle Diener, Beamten und Fürsten seines Reichs (Ver, Solstitium, Sol, Orion, Bacchus ꝛc.) zusammenrufen, um Rechenschaft von ihnen zu fordern, — das ist der, wie Jeder sieht, an sich sehr undramatische Stoff, dem wider seine Natur die dramatische Form aufgezwungen worden. Läßt man indeß einmal diese unglückliche Wahl des Gegenstandes gelten und sieht von den nothwendig daraus sich ergebenden Mängeln ab, so muß man anerkennen, daß das Ganze mit viel Witz und Geist ausgestattet, und alles Mögliche gethan ist, um dem Süjet Leben und Interesse einzuhauchen. Zu diesem Behufe läßt Nash gleich im Anfang den Geist Will Summers, des berühmten Hofnarren Heinrichs VIII., als Prolog auftreten, und auf ergötzliche Weise aus seiner Rolle fallen, indem er plötzlich als Mr. Toy (der Name des Schauspielers, der die Rolle spielte) agirt, und eben so plötzlich wieder sich verwandelt in die Person Will Summers. In diesem Zwielichte zwischen Illusion und Wirklichkeit ist die ganze Rolle durchgeführt. Und da Will Summer am Schlusse der einleitenden Scene mit einer geschickten Wendung erklärt, er werde auf der Bühne bleiben, um das Stück mit anzusehen; da er wirklich nicht nur bleibt, sondern durch eingestreute Bemerkungen das Stück, den Dichter und die Schauspieler beständig kritisirt und lächerlich macht, da endlich am Schlusse des Ganzen jenes Spiel von neuem beginnt und Will Summer bald Mr. Toy, der Schauspieler, bald der Hofnarr Heinrichs VIII. ist, so er-

scheint das ganze Stück in dasselbe Zwielicht gehüllt, und wird aus einem Drama zu einem bloßen dramatischen Scherze. Diese Einkleidung, durch welche vornehmlich die Allegorie erträglich, aber auch aufgehoben wird, macht das Stück interessant. Sie beweist nicht nur, daß die Dichter dermalen bereits das bestimmte Bewußtseyn hatten, die Allegorie sei an sich dramatisch unmöglich und daher nur mit einer Selbstzerstörung der dramatischen Illusion vereinbar, sondern auch, daß jene Selbstironisirung der Kunst, welche unsere Romantiker für die höchste Höhe der Poesie ausgaben, bereits zweihundert Jahre vor ihnen, wenigstens im Gebiete des Komischen, versucht worden, und also nicht einmal eine neue Erfindung war. Sie beweist aber auch, daß Nash wohl ein Gelehrter, ein feiner, geistreicher, witziger Kopf, aber kein Dichter, kein Dramatiker war, weil er wohl ein geistreiches Spiel, aber kein Drama zu schaffen vermochte. —

Ich habe Nash und Lodge, obwohl jener sicherlich, dieser wahrscheinlich etwas jünger ist, doch vor George Peele gestellt, um die drei Hauptrepräsentanten des vor-Shakspeareschen Dramas in meiner Charakteristik näher zusammenzurücken. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Peele nächst Greene und Marlowe das bedeutendste Talent war unter jener Zahl von Dramatikern, welche Shakspearen den Weg bereiteten. Greene bezeichnet ihn, vielleicht mit einer gewissen Vorliebe, in seinem **Groatsworth of wit** als einen Dichter, der in keiner Beziehung geringer, in mancher Hinsicht ausgezeichneter (rarer) sei als Marlowe und Lodge; Nash nennt ihn (1588) **primus verborum artifex**; und Meres (a. O.) führt ihn hinter Marlowe, vor Kyd und Shakspeare unter den beßten Tragikern seiner Zeit auf. Wahrscheinlich um 1552 in Devonshire geboren, ging Peele, nachdem er in Orford studirt und 1577 **Bachelor**, 1579 **Master of Arts** geworden war, vermuthlich unmittelbar nach London. Hier lebte er in freundschaftlicher Verbindung mit Greene, Marlowe, Lodge, Nash u. A., von seiner Feder, in jener ungebundenen, ausschweifenden Weise, der sich, wie es scheint, die s. g. **authors of profession** jener Zeit gern hingaben, bald im Elend schmachtend, bald, wenn ein glücklicher Wurf die Börse gefüllt hatte, schwelgend und prassend. Und obwohl das erst nach seinem Tode erschienene Pamphlet: **The merry conceited Jests of G. Peele**, das ihn als einen niedrigen und gemeinen Gau-

ner darstellt, wahrscheinlich durchweg Lüge oder Dichtung ist und seinen populären Namen nur als Aushängeschild braucht, um sich selbst populär zu machen, so scheint sein moralischer Charakter, wie auch Greene andeutet, doch so wenig fleckenlos gewesen zu sein, daß es eben möglich war, solche Fiktionen auf seine Rechnung in Umlauf zu setzen. 1598 war er (nach Meres) bereits nicht mehr am Leben (S. **The Works of George Peele. Collected etc. By the Rev. Alexander Dyce. II Edit. Lond. 1829. I. p. I—IX**).

Peele's älteste, bis jetzt bekannte schriftstellerische Produktion waren einige empfehlende Verse zu Watsons Hekatompathia, eine Sammlung von Sonnetten, die 1581 im Druck erschien. Für sein ältestes Drama hält man, auf eine Bemerkung von Nash zu Greene's Menaphon gestützt, sein **Arraignment of Paris**, das ohne seinen Namen 1584 gedruckt wurde (Dyce S. **XII** f.). Allein wenn «**The History of the two valiant Knights, Syr Clyomon, Knight of the golden Sheeld, sonne to the king of Denmark, and Syr Clamydes the white Knight**» etc. (Lond. 1599. Dyce **III**, 5—144) wirklich von ihm herrührt, wie Dyce annehmen zu müssen glaubt, weil auf einem der Exemplare der alten Ausgabe in der Schreibart der Zeit Peele als Verfasser bezeichnet ist, so muß dieses Stück jedenfalls älter als die Anklage des Paris sein. Allein ich bin geneigt zu glauben, daß es, obwohl im Style den ältesten Stücken Peeles nahe verwandt, doch nicht ihm, sondern einem seiner unmittelbaren Vorgänger aus den siebziger Jahren angehören dürfte. Jedenfalls steht es noch auf einer niedrigeren Stufe der dramatischen Bildung als die Anklage des Paris. Die Sprache ist älter und ungelenker, der Vers jener vierzehnsylbige gereimte Alexandriner, der, in unserem Stücke ziemlich regelmäßig, sonst mehr oder minder frei gehalten, der herrschende Vers vor Einführung des Blankverses auf dem Volkstheater war, die Diction breit und schwerfällig, der Dialog noch ohne alle Dialektik. Der Stoff ist ein mittelalterlicher Ritterroman, mit Drachen und Zauberern, fahrenden Rittern und irrenden Prinzessinnen, mehr dialogische Erzählung als Drama, mit langen Reden in denen vielfach wiederholt wird, was der Zuschauer eben gesehen hat, zwar voller Begebenheiten, aber doch ohne eigentliche Handlung, von dramatischer Abrundung und scenischer Gliederung noch keine Spur,

die Charaktere sehr allgemein gehalten, noch ohne individuelle Färbung. Endlich erinnert es auch noch vielfach an die Moralitäten: der Narr oder Clown heißt **Subtle Shift** und wird als solcher durch den Zusatz, «**the Vise**», noch ausdrücklich näher bezeichnet; zwei allegorische Figuren, **Rumour** und **Providence** treten plötzlich zwischen die handelnden Personen, erstere um dem Einen der Helden, Clyomon, zu berichten, was in seiner Abwesenheit geschehen ist, letztere, um ganz aktiv einzugreifen und Clyomons Geliebte Neronis von einem raschen, unnöthigen Selbstmorde abzuhalten; ja der Narr des Stücks nennt dasselbe einmal ausdrücklich eine «**Pageant**», ein Beweis, daß es entstanden sein muß, als man in London noch keine stehenden Theater hatte und Pageant noch der gebräuchliche allgemeine Name für die verschiedenen Gattungen von Dramen war. — Soll das Stück dennoch von Peele herrühren, so müßte man annehmen, daß es ein Jugendwerk von ihm sei, das er bereits in Oxford verfaßt (denn schon dort war er als Dichter bekannt — Dyce **I**, S. **II**.), und später in London einer Schauspielertruppe übergeben habe. Allein auch dieses Auskunftsmittel will mir nicht gefallen, weil mir das Stück nach Geist und Charakter von keinem unreifen Jünglinge geschrieben zu sein scheint.

Peele's **Arraygnment of Paris**, das sich selbst «**a Pastorall, presented before the Queene's Majestie by the Children of her Chapell**» nennt (bei Dyce **I**, 5—67), — ein Hof-Schauspiel in Lyly's Style, d. h. keine freie Dichtung, sondern auf Schaustellung, Augenweide und Schmeichelei gegen die Königin berechnet*), daher arm an Aktion, aber desto reicher an zarten, galanten Redensarten, aufgeputzt mit Gesängen (worunter auch ein Italienischer) und allerlei ungehörigen, dem Sujet

*) Die Pointe besteht darin, daß Paris, von Juno und Pallas wegen ungerechten Richterspruchs vor den versammelten Göttern verklagt, von letzteren zwar ohne Strafe entlassen, aber, da die Klägerinnen auf ihrer Appellation beharren, sein Richterspruch gleichsam cassirt, der Proceß von neuem aufgenommen und die Entscheidung der Diana übertragen wird, die dann den verhängnißvollen Apfel keiner der drei Göttinnen, sondern der eben so keuschen als schönen, mächtigen und weisen Nymphe Elisa zuspricht. Juno, Pallas und Venus stimmen natürlich diesem Spruche von Herzen bei, und legen alle ihre Gaben der Königin zu Füßen; ja zuletzt erscheinen sogar die drei Parcen, um in einem lateinischen Gesange die Zeichen ihrer Herrschaft und damit letztere selbst der Gebenedeiten zu überliefern.

nur äußerlich angehängten Liebesscenen zwischen den Schäfern und Schäferinnen, Nymphen und Landgöttern des Ida, — ist nur in Beziehung auf Sprache und Versbildung interessant. Die Diction nämlich ist im Allgemeinen durchweg natürlich, angemessen, fließend, nicht ohne Anmuth und Harmonie in Klang und Rhythmus. Wir müssen daher annehmen, daß Peele der erste war, welcher der affektirten, verkünstelten Redeweise Lylys entgegentrat, und den Versuch machte, die Ohren des Hofes wieder an die Sprache der, wenn auch poetisch erhöhten Natur zu gewöhnen. In der Versbildung finden wir zwar den Alexandriner wieder, so jedoch daß der lange vierzehnsylbige mit dem kürzeren, zehnsylbigen wechselt und letzterer entschieden vorherrscht. Diese zehnsylbigen Alexandriner behandelt Peele (indem er die Cäsur oft ganz verwischt) so, daß man sie auf den ersten Blick für gereimte Blankverse halten könnte. Da er dieß ohne Zweifel auch in seinen älteren, für die Volksbühne geschriebenen Stücken, von denen sich leider keines erhalten hat, gethan haben wird, so dürfte seine Diction gleichsam als die Brücke anzusehen sein, auf der Marlowe zu seinem großen Unternehmen, den Blankvers auf das Volkstheater zu verpflanzen, überging.

Von Peele's übrigen Stücken, die uns den Dichter erst in seiner wahren Gestalt zeigen, halte ich «**The Old Wifes Tale, a pleasant conceited Comedie**» (Lond. 1595, bei Dyce **I**, 207—251) für das älteste und nächst David und Bethsabe für das beste. Es ist ein dramatisirtes Spinnstuben-Märchen, das ein altes Weib drei verirrten Phantasten (**Frolick**, **Antick** und **Fantastick**) erzählt, das aber, nachdem sie kaum den Anfang mit einer Art Exposition gemacht hat, sich von selbst zu verkörpern beginnt und vor den Augen der Lauschenden in Handlung übergeht. Die ganze Aktion ist im ächten Märchenstyle gehalten, stets schwebend in jenem eigenthümlichen Helldunkel zwischen Träumen und Wachen, zwischen Tiefsinn und Unsinn, zwischen kindlichem Spiel und erwachsenem Witz, aber immer symbolisch hindeutend auf die wahre Schönheit, die reine Herzensgüte und jene ungesuchte und unbewußte Tugend, der ihr Lohn von selbst in die Hand läuft, während kluge Absichtlichkeit, prahlerische Ritterlichkeit, blinde Narrheit, ja selbst hingebende Geschwisterliebe, die aber zu sehr auf eigene Kraft vertraut, sich vergebens abmühen. Dieser zarte poetische Sinn beseelt und verknüpft allein

das wirre Gemenge von Scenen, in denen erst zwei Brüder die ihre Schwester verloren, dann ein stolzer hochmüthiger Recke in Begleitung eines verliebten Narren, jener mit seinem zweischneidigen Schwerte prahlend, dieser sentimental schwärmend, endlich ein fahrender Ritter, der seine ganze Habe hingiebt, um das Begräbniß eines armen Schluckers dem hartherzigen Kirchendiener zu bezahlen, nach einander auftreten, alle auf dem Wege, die schöne Königstochter, ihre Schwester und resp. Geliebte, zu suchen und aus den Händen eines alten Zauberers zu befreien. Keinem gelingt es, außer dem Ritter, aber nur mit Hülfe des Geistes jenes armen Jack, dessen Körper er begraben lassen. Das Ganze, in Prosa geschriebene, nur mit selten eingestreuten, vielleicht später umgeschriebenen Stellen in Blankversen, hat im Gegensatze gegen die Anklage des Paris und Sir Clyomon und Clamydes nur den einen Fehler, daß es zu skizzenhaft gehalten, zu rasch wie ein Schattenbild an der Wand vorüberfliegt. —

Diese trockene skizzenartige Kürze, die das Knochengerippe des Dramas, die Aktion, kahl und nackt, ohne Fleisch und Blut, ohne nähere Ausführung durch die Rede, hinstellt und Affekt und Leidenschaft, Empfindung und Reflexion kaum zu Worte kommen läßt, war der entgegengesetzte Fehler, in welchen das Volksschauspiel vor Marlowe verfiel, nachdem es sich der langen Kanzelreden der Moralitäten und der eben so langen Disputationen der Heywoodschen Interludes entledigt hatte. Das Bewußtsein der Dichter, daß die Aktion die Seele des Dramas sei, das Gefallen des Publicums an ihr scheint sich so überwiegend geltend gemacht zu haben, daß es alle übrigen dramatischen Elemente absorbirte. Wir finden diese Einseitigkeit nicht nur im alten Jeronimo, in Soliman und Perseda, sondern auch in allen Peeleschen Stücken (mit Ausnahme von David und Bethsabe) und noch in einigen Dramen R. Greene's wieder. So ist «**The Battel of Alcazar, fought in Barbarie etc.**» (**Lond. 1594**, bei Dyce **II**, 87 — 146) ein bloßes Schlachtenstück, das wahrscheinlich bald nach Marlowe's Tamerlan (1586) erschien, und nach diesem Muster gearbeitet war. Daß es zu den älteren Arbeiten Peele's gehörte, beweisen schon die noch beibehaltenen alten Dumb-Shows, die ausdrücklich vom **Presenter** erklärt werden, weil sie keine bloße Zuthat sind, sondern die Handlung fortführen, indem sie zeigen, was vor und zwischen den einzelnen Akten

geschehen ist. Außerdem wird Tamerlan einmal in auffallender Weise und unter Hindeutung auf einen Vers in Marlowe's Trauerspiel ausdrücklich erwähnt; Diction und Versbau, namentlich der häufige Bombast, erinnern an Marlowe's damals noch ganz unerhörte Sprache; der beständige Kampf und Schlachtenlärm, aus dem die Aktion fast allein besteht, macht das Ganze eben so eintönig als Marlowe's Tamerlan. Nur fehlt Marlowe's Rhetorik der Leidenschaft, Marlowe's Pathos, Marlowe's Fülle der Rede und das warme, glänzende Colorit, das sich von ihr aus über seine Figuren ausbreitet. Peele's Charaktere sind zwar richtig gezeichnet, aber flach und trocken, Einer wie der Andre lauter stolze, hochfahrende Ritter oder Rache schnaubende Muhamedaner. Und da die Aktion ebenfalls ohne Mannichfaltigkeit, nur langsam und schwerfällig um die uninteressante Thatsache der Entthronung des Usurpators Muly Mahamet und den vergeblichen Versuch Sebastians von Portugal und des Englischen Abentheurers Stuckeley, ihn wieder einzusetzen, sich dreht, so sieht man, das Ganze ist eben nur ein Volksschauspiel, zur Befriedigung der Schaulust der großen Menge ohne höhere poetische Zwecke rasch hingeworfen. Besser, reicher, sorgfältiger gearbeitet ist «**The Famous Chronikle of King Edward the first etc.**» (**Lond. 1593. bei Dyce I, 77 — 202. Dodsley's O. P. Tom. XI**), — nur Schade, daß es, wahrscheinlich bloß aus den Rollen der Schauspieler zusammengestellt, sich in einem Zustande befindet, der ein sicheres Urtheil darüber fast unmöglich macht. So viel ist indeß klar, daß das Stück, ganz im alten Chroniken-Style gehalten, gleichsam selbst nur die dramatisirte Chronik des Lebens Eduards **I** ist. Von Shakspeare's tiefem historischen Sinne, von seiner politischen Weisheit, seinem divinatorischen Verständniß der Weltbegebenheiten, seiner Charakteristik der allgemeinen Zustände und Verhältnisse, findet sich hier noch weniger als in Lodge's **Wounds of civil War.** In epischer Breite, in gerade fortlaufender Linie, nach chronologischer Ordnung ziehen die Ereignisse vorüber. Die handelnden Personen werden fast nur durch ihre rasch sich folgenden Thaten charakterisirt; die Rede, d. h. die Darstellung ihrer Gedanken, Stimmungen, Affekte, ist wiederum nur Skizze. Ja diese Skizze widerspricht zuweilen ihren Thaten: die Königin Elinor z. B. nimmt man bis zuletzt, wo sie die Lady Mayoreß um ihrer zu

reichen Kleider willen tödtet, und auf dem Sterbebette einen gedoppelten Ehebruch bekennt, für eine zwar eigensinnige, hoffärtige, despotische, aber doch noble Natur. Die wunderbare Scene, in welcher die Königin sich verschwört, am Tode der unglücklichen Mayors-Frau unschuldig zu sein, und den Himmel herausfordert, sie in die Tiefen der Erde versinken zu lassen, wenn sie nicht die Wahrheit sage, und in welcher dann die Erde sich unter Donner und Blitz wirklich öffnet, um sie zu verschlingen, aber an einer anderen Stelle von London wieder auszuwerfen, ist einer jener populären Züge, den Peele aus Holinshed's Chronik oder aus einer alten Ballade, aus der er schöpfte, aufnahm: heutzutage würde man ihn einen bloßen Effektstreich nennen, damals aber war er ein wenn auch unbeholfener, fast kindischer Ausdruck jenes romantisch poetischen Sinnes für die Zeichen einer göttlichen Leitung der irdischen Dinge, ohne welchen die Geschichte nicht dramatisch bearbeitet werden kann, desselben Sinnes, der auch in dem Untergange Lleuellen's und seines Bruders Davids, wie ihn Peele als Opfertod ihres Walliser Patriotismus darstellt, und in dem Schicksale Eduards I selbst, nur in andrer Weise, sich ausspricht. Dieser allgemeine romantisch poetische Aether, der das Stück durchzieht und die Masse der Thaten und Begebenheiten in den malerischen Duft der Ferne hüllend unter einander verschmelzt, ist wiederum der Hauptvorzug des ganzen Stückes.

«**The Love of King David and Fair Bethsabe**» etc. (Lond. 1599. bei Dyce II, 5 — 80. Hawkins a. O. II, 127 f.) ist ohne Zweifel Peele's reifstes und bestes Werk. Ich meine aber, daß es insofern für uns außer Betracht kommt, als es, wie ich überzeugt bin, erst entstanden ist, nachdem Shakspeare's Romeo und Julie bereits auf der Bühne erschienen war (1591 — 92). Ich glaube in Styl und Sprache deutliche Spuren des Einflusses Shakspeares zu erkennen. Insbesondere erinnern die Liebesscenen wie die Schilderungen und Gleichnisse von der schönen Natur, namentlich so weit sie das Anmuthige der Erscheinung umschreiben, an jene unübertroffenen Gemälde in Romeo und Julie. Der poetische Ausdruck der Liebe, der Schönheit und Anmuth, wovon wir in Peele's übrigen Stücken kaum einige schwache Versuche finden, ist ihm hier in auffallend hohem Grade gelungen. Er hat dem Stoffe gemäß zugleich Etwas von dem

eigenthümlichen, orientalisch jüdischen Gepräge, das im Hohen Liede Salomonis am bestimmtesten hervortritt, jene bunte, grelle Farbenpracht, jenen blendende Sonnenschein, jene treibende, schwellende, Geburtsschwangere Wärme, welche keine feste Gestaltung duldet, sondern die Umrisse, indem sie sie zieht, gleischam in's Unendliche auflöst. Wo dagegen die Situation den Ausdruck des Großen, Erhabenen fordert, da geräth Peele auch hier noch meist in's Bombastische; die Darstellung des Hohen, Gewaltigen, Bewegungsvollen, des raschen Affekts, der wühlenden Leidenschaft, ist überhaupt nicht seine Sache. Uebrigens ist die Behandlung im Allgemeinen dieselbe wie in Eduard I. Der Stoff ist fast ohne Veränderung aus dem A. T. aufgenommen, und in episch chronologischer Weise disponirt. Nur rundet sich das Ganze mehr ab, weil der Ereignisse nicht so viele sind und mehr von einem innern, ideellen Zusammenhange getragen erscheinen. Es ist einer der Grundgedanken der jüdischen Moral, jener Uebergang der Strafe von den Eltern auf die Kinder, durch den hier die ganze Darstellung bedingt ist und zu einer besondern Lebensansicht sich abschließt: David, seiner ehebrecherischen Leidenschaft für Bethsabe sich überlassend, um ihretwillen, wenigstens mittelbar, zum Mörder an Urias geworden, — David, von diesem Verbrechen belastet, ruft gleichsam selber das Laster der Wollust und damit den Familienzwist in sein Haus; sein Sohn Ammon nothzüchtigt seine eigene Schwester, Absalon, rasch und gewaltsam in seinen Thaten, tödtet zur Sühne dieser Schandthat den eignen Bruder, und empört sich gegen seinen Vater. Indeß hatte Peele von dieser innern, ideellen Einheit kein deutliches Bewußtsein; sonst würde er den Abfall und Sturz Absalons mit der Geschichte Davids und Bethsabes und der Schandthat Ammons in Causal-Zusammenhang gebracht, und nicht, wie er gethan, beide Handlungen nur äußerlich verbunden haben, so daß mit der Empörung Absalons im Grunde ein neues Stück beginnt. Die Charaktere, David, Absalon, Bethsabe, Joab, Urias, sind gut contrastirt und durchweg trefflich gezeichnet, nur noch immer zu sehr durch ihre bloßen Handlungen; David jedoch macht davon eine Ausnahme und zeigt uns zugleich seine vielfach durch Leidenschaft, Schmerz und Reue, Vaterliebe, Zorn, Unwillen tiefbewegte Seele. Der Blankvers, nur selten mit einzelnen Reimen gemischt und mit Prosa wechselnd, erscheint bereits in hoher Vollen-

dung, während er in Eduard I und der Schlacht von Alkazar noch etwas Ungelenkes und Eintöniges hat und ganze Scenen in gereimten Versen ihn unterbrechen.

Hat Robert Greene, wie ich glaube, mit einer gewissen Parteilichkeit über Peele's Fähigkeiten geurtheilt, so verleitete ihn dazu wahrscheinlich nicht bloß die Freund- und Genossenschaft, sondern auch eine geheime innere Wahlverwandtschaft der Seelen, eine ungewöhnliche Gleichheit der Gesinnung und Aehnlichkeit der Lebenswege, die zwischen beiden geherrscht zu haben scheint. Greene's Geburtsjahr kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden, fällt aber unzweifelhaft zwischen 1550 und 1560. Er stammte aus Norwich, studirte in Cambridge, erhielt daselbst 1578 die Würde eines **Bachelor of Arts**, machte bald darauf eine längere Reise durch Italien und Spanien, und überließ sich hier, wie er selbst klagt (in einem nach seinem Tode erschienenen Pamphlet: **The Repentance of R. Greene**) in Gesellschaft von Vagabunden, Abentheurern und Gesindel aller Art, wilden Ausschweifungen, die ihn geistig und körperlich schwächten, und seinen ohnehin schwankenden und unruhigen Charakter um jene Energie und Festigkeit, um jene intensive Tüchtigkeit und Stetigkeit brachten, die man in seinen Dichtungen vermißt. Er vermochte es nie sich selbst festzuhalten, sich zu condensiren und sein lockeres Wesen in eine bestimmte Form zu gießen. Nach seiner Rückkehr erwarb er sich 1583 den höheren Grad eines **Master of Arts**. Unmittelbar darauf besuchte er die Hauptstadt, und führte hier wiederum, wie er selbst gesteht, ein lustiges, zügelloses Leben. Daß jener Robertus Greene, der nach einem alten Dokumente bereits 1576 der Königin zum Rector (Hauptpastor) von Walkington präsentirt wurde, nicht unser Dichter sei, unterliegt wohl keinem Zweifel. Dagegen wäre es möglich, daß er um 1584 die Stelle eines Geistlichen in der Grafschaft Essex angenommen haben könnte. Indeß beruht auch diese Nachricht nur auf einer Notiz in der Schreibart des 16. Jahrhunderts, die auf einem der Exemplare der ältesten Ausgabe des **Pinner of Wakefield** (1599) sich findet. Greene selbst nennt sich auf dem Titel einer 1585 gedruckten Abhandlung «a **Student in Phisicke**» (S. Dyce: **The dramatick Works of Robert Greene etc. Lond. 1831. T. I, p. I—VI**). Er müßte also jene Stelle, wie später vermuthlich auch das Studium der Medicin, bald wieder aufge-

geben haben, wahrscheinlich aus der schon eingewurzelten Lust an einem freien, abentheuerlichen Leben, die ihn ohne Zweifel auch zur Schauspielerei und zur dramatischen Poesie führte. Ist er jemals Vicar von Tollesbury gewesen, so ergriff er diese Laufbahn vielleicht aus Liebe zu einem schönen und liebenswürdigen Mädchen, mit der er sich verheirathete und aufs Land zurückzog, wo er einige Zeit in glücklicher Ruhe lebte. Aus seiner 1590 erschienenen Erzählung: **Never too late**, und aus seinem **Groatsworth of wit etc.** (1592), worin er sich selbst und seine Schicksale (dort unter der Person des Francisco, hier des Roberto) beschreibt, — nur daß man, wie Dyce und Tieck richtig bemerken, nicht recht weiß, was man davon für Wahrheit, was für poetische Erfindung halten soll, — läßt sich indeß mit Sicherheit annehmen, daß er es in dieser Stille und Ruhe nicht lange aushielt. Sein Weib mag ihn durch Moralisiren und Corrigiren belästigt, eine Geschäftsreise nach London und die liederlichen Künste einer Courtisane seine Leidenschaften aufgereizt haben. Kurz er schickte Frau und Kind nach Lincolnshire, und war schon um 1585—86 wieder in London. Er spielte gern den Gelehrten, und dies war wohl der Grund, warum er mit seinen Cambridger Graden nicht zufrieden, sich auch noch in Orford um die Würde eines **Master of Arts** bewarb, die er auch 1588 erhielt. Seitdem führte er noch vier Jahre hindurch ein wüstes, ausschweifendes Leben, bald schwelgend, bald in tiefe Armuth versunken, jetzt mit selbstmörderischer Reue und Verachtung sich geißelnd, dann wieder poetisch erhoben, vom Schwunge seiner Phantasie und Empfindung ins Reich der Dichtung getragen. So trieb er es bis 1592, in welchem Jahre er zu Anfang Septembers an einer Krankheit, die er durch Unmäßigkeit sich zugezogen, in ernster Reue, einsam und verlassen dahinstarb.

Greene hat viel und mancherlei geschrieben, außer seinen Schauspielen eine Anzahl Erzählungen und Gedichte, erbauliche und moralische Schriften, meist in halbpoetischer, romanhafter Form; auch einzelne Pamphlets von satirischer Haltung. Dyce zählt (a. O. S. **CII.**) nicht weniger als 32 solcher kleiner prosaischer Schriften auf. Von Dramen lassen sich ihm zwar nur 6 und wenn man das **Looking-glass for London** abrechnet nur 5 mit Sicherheit beilegen. Wahrscheinlich aber ist eine Anzahl seiner älteren Stücke (von 1587-88.) verloren gegangen. Ueberall

zeigt sich ein nicht gewöhnliches Talent, viel Reizbarkeit und Zartheit des Gefühls, Beweglichkeit und Frische der Phantasie, Grazie der Laune und des Scherzes; hierin übertrifft er seinen Freund Peele; aber im Mangel an Tiefe des Geistes, an Fülle und Dichtigkeit des Gemüths, an sittlicher Thatkraft und vor Allem an jener Energie des Charakters, welche die Zügel des Lebens wie der Dichtung mit kräftiger Faust zusammenhält, steht er ihm völlig gleich. Darum, obwohl er hier und da danach strebte, gelingt es ihm nie, in seinen Schauspielen die mannichfaltigen Fäden der Aktion in der Tiefe, unterhalb der äußern Darstellung, zusammenzuknüpfen; es gelingt ihm nicht, Eine Idee, Eine Lebensanschauung als Grund und Substanz der ganzen Dichtung festzuhalten, daraus die ganze Aktion zu entwickeln, sie durch alle Theile mit gleicher Klarheit durchzuführen und auf sie alle Momente zurückzubeziehen. Das Einzelne hängt, wie bei Peele, nur locker und äußerlich zusammen, Alles geht in die Breite aus einander, und diese innere Neigung zum Zerfallen kann nur willkührlich gehemmt werden durch plötzliche und unmotivirte Wendungen der Action. Seine Dramen haben Form und Proportion, sie haben Haltung, sie haben einen zarten poetischen Sinn und eine leichte gewandte Bewegung; aber diese äußere Form, dieser äußere Fortschritt der Action, diese Sinnigkeit ersetzt nicht den Mangel an innerer Einheit der Idee und organischer Nothwendigkeit der Gliederung. Dem entsprechend sind im Ganzen seine dramatischen Charaktere, ganz ähnlich den meisten Figuren Peele's, zwar rein und richtig gezeichnet, auch nicht ohne Beweglichkeit und Lebendigkeit, aber ohne den innern Drang der Entwickelung, von Anfang an fertig, keine vollen und runden Gestalten; es sind meist nur Halbfiguren, gleichsam in Relief gearbeitet oder wie die alten Bilder, die von ihrem glänzenden Goldgrunde nicht loskommen können. Es fehlt ihnen der innere gediegene Gehalt, die Dichtigkeit des Gemüths; wie Greene selbst, so leben sie weniger von innen heraus, als von außen hinein, und daher tritt ihre innerste substantielle Persönlichkeit nicht in die Erscheinung heraus, sondern Gehalt und Erscheinung verschwimmen in einer lockeren, breiten, flüssig schwankenden Unbestimmtheit. Die Sprache ist rein, klar und anmuthig, aber ohne Ebbe und Fluth zu ruhig und gleichmäßig dahin fließend; es ist weniger die Sprache des Gemüths, der Empfindung und Leidenschaft,

sondern mehr der Unterhaltung und Erzählung: das Große und Gewaltige, das Pathos des Affects, den Sturm der Leidenschaft, vermag Greene eben so wenig darzustellen als Peele. — So stimmen Composition, Charakteristik und Sprache im reinen Dreiklange zusammen, und Tieck rühmt mit Recht die zarte wohlthuende Harmonie an Greene's Dichtungen. Sie sind in der That harmonisch, aus Einem Guße, in Einem Geiste gearbeitet; alle Personen athmen dieselbe Lebensluft; dieselbe Behandlung des Colorits, der Zeichnung und Perspektive geht durch das Ganze. Aber es ist wiederum wie auf den alten Bildern: auch hier sind alle Figuren in Einem Style und Sinne gemalt, aber die innere, unmittelbar einleuchtende Nothwendigkeit ihrer Verbindung fehlt: neben dem Heilande, den Aposteln und der Jungfrau steht ein späterer Heiliger, ein Bischof, ein Papst oder der Donator mit seiner Familie. Die Harmonie geht nicht hervor aus Einer concreten, dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee, die als Mittelpunkt alle Radien ausstrahlt, sondern aus der Einheit des Gefühls und der allgemeinen Seelenstimmung, in der Alles gearbeitet ist. Mit Einem Worte: Greene handhabt die dramatische Kunst noch zu sehr im epischen Style: das innere Leben tritt bei ihm in den Hintergrund zurück, die Action entfaltet sich zu wenig aus dem subjectiven Geiste und Charakter der handelnden Personen, und was geschieht, erscheint daher zu sehr als Begebenheit, zu wenig als Handlung. Das ist das *πρῶτον ψεῦδος*, das alle die oben gerügten Mängel seiner wie Peele's Dramen in sich schließt.

Darum sind ihm denn auch diejenigen Werke, in denen er einen sagenhaften, mehr epischen als dramatischen Stoff bearbeitet hat, am besten gelungen. Sein Jacob IV. von Schottland, als historisches Schauspiel betrachtet, steht um eine breite Stufe niedriger als etwa sein König Alphonsus von Aragon oder sein rasender Roland und besonders sein Bruder Baco, Lieblingsstücke des Volkes, die sich lange auf der Bühne erhielten. Der **«Scottish Historie of James the fourth, slaine at Flodden, intermisted with a pleasant Comedie» etc. (Lond. 1599.** bei Dyce II, 73—158) sieht man es an, daß Greene, vielleicht von Marlowe verleitet, sich auf ein Gebiet gewagt hat, dem er nicht gewachsen war. Von der Würde der Geschichte, von historisch-politischem Geiste, von einer historischen Auffassung des Stoffes

und einer historisch dramatischen Form des Dramas hatte er offenbar noch keine Ahnung. Die Geschichte ist aufgelöst in einen Roman, der sich um die Leidenschaft Jacobs IV. für die schöne Ida, Tochter der Gräfin von Arran, und um die standhafte Liebe der Königin für den treulosen Gemahl dreht. Diese Liebe siegt zuletzt: Jacob, von der tugendhaften Ida beharrlich zurückgewiesen, bereut seine blinde Hast, mit der er, von einem elenden Schmeichler verleitet und betrogen, den Befehl zur Ermordung der Königin gegeben; letztere ist glücklicherweise nur schwer verwundet; kaum wieder hergestellt, wirft sie sich zwischen die kämpfenden Heere der Schotten und Engländer, versöhnt durch ihre Bitten ihren Vater, den König von England, der um ihres vermeintlichen Todes willen Schottland mit Krieg überzogen, und erobert sich so gleichsam mit Gewalt das Herz ihres Gemahls. Diese romantische Geschichte ist mit einem phantastisch verzierten Rahmen umgeben, an welchem Oberon, der Elfenkönig, und Bohan, ein menschenfeindlicher, einsiedlerischer Schotte als die Hauptfiguren hervortreten; Bohan läßt das Stück zur Rechtfertigung seiner Entfernung von der Welt vor seinem Freunde Oberon aufführen. Dieß ist die «ergötzliche Komödie», von welcher der Titel spricht, eine Zugabe zum Besten des schau- und lachlustigen Publicums, die durch die vortrefflich gehaltene Figur Slippers, welcher der Sohn Bohan's, zugleich aber den Clown im Stücke spielt, mit letzterem verknüpft erscheint. — Man sieht, der Aether der Geschichte war für Greene gleichsam zu rein und kühl; er sucht ihn überall mit dem Duft und Dunst der Romantik zu versetzen. —

In seinem König Alphonsus und noch mehr im rasenden Roland fühlt man dagegen überall, daß der Dichter sich auf heimathlichem Boden bewegt; die heimathliche Luft weht auch den Leser wohlthuend an. «**The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon**» (Lond. 1599. Dyce **II**, 5—67) ruht zwar auch auf einem halbgeschichtlichen Fundamente (wahrscheinlich wenigstens dachte Greene bei seinem Alphonsus an Alphons V, König von Aragonien 1416—58); allein dieses ist von einem so romantisch phantastischen Bauwerke überbaut, daß man dem Dichter Unrecht thun würde, wenn man an sein Werk den Maaßstab eines historischen Schauspiels legen wollte. Das Stück ist offenbar Marlowe's Tamerlan nachgedichtet: wie letzterer, so erobert

Alphonsus, bloß auf seinen Heldenmuth und sein Ritterschwert gestützt, nicht nur die ihm angestammte, seinem Großvater geraubte Krone von Aragon, sondern die halbe Welt dazu. Der beständige Schlachtenlärm, durch den der Held von Sieg zu Sieg fortschreitet, bringt wie im Tamerlan eine gewisse Einförmigkeit hervor, die weder durch die Einführung des Orakel gebenden Geistes Mahomets (welcher, man weiß nicht warum, über Amurak erzürnt, erst gar nicht orakeln will, und endlich auf Bitten seiner für ihr Leben besorgten Priester, aus Bosheit falsch orakelt, — einer jener romantischen, wunderlichen, unmotivirten Einfälle, mit denen Greene seine Stücke aufzuputzen liebt —) noch durch den Schluß, die Heirath zwischen Alphonsus und der schönen Iphigena gehoben wird. Die colossale Verwegenheit und trunkene Heldenzuversicht geben indeß der Figur des Alphonsus ein poetisches Colorit, das aber freilich wiederum nur Copie nach Marlowe's Tamerlan ist. Auch die Sprache ist ihm nachgebildet, nur nicht so gewaltsam und schwülstig, dafür aber auch weit entfernt von Marlowe's Energie, Marlowe's rhetorischem Schwunge und tragischem Pathos. Eigenthümlich und poetisch sinnig ist die Einkleidung des Ganzen: Venus mit den Musen agirt als Prolog und vertritt zugleich die Stelle der Dumb-Shows, indem sie vor jedem Akte in kurzer Rede das Vergangene resümirt und das Kommende andeutet; nach der zu Grunde gelegten Fiction aber ist sie es, die gleichsam mit göttlicher Schöpferkraft unter Beihülfe Kalliope's das Stück eben erst schreibt, nur nicht mit Feder und Dinte, sondern mit Fleisch und Blut und lebendiger Action, so daß die Schrift zu einer vor den Augen des Zuschauers sich ereignenden Geschichte wird. Damit ist zugleich der Grundgedanke des Ganzen angedeutet: wo die allmächtige Göttin der Liebe und Schönheit gleichsam selber die Thaten und Schicksale der Sterblichen macht, da geschieht das Außerordentliche mit spielender Leichtigkeit und Grazie, da gilt kein Widerstand, da belohnen Liebe und Schönheit die müheloſe Arbeit des glücklichen Helden. Nur Schade, daß dieser sinnige Gedanke weit mehr außerhalb als innerhalb der Action liegt. —

«**The Historie of Orlando Furioso**» (Lond. 1594. Dyce I, 5—53) ist zwar frei von Marloweschen Einflüssen, eine ächt Greenesche Composition, die den eigenthümlichen Charakter seiner Dichtung klar an der Stirn trägt; aber nur zu leichte Waare,

vielleicht rasch hingeworfen, um der Königin bei einem ihrer schnell angeordneten Hoffeste ein neues Stück vorzusetzen. Der Titel bemerkt wenigstens ausdrücklich, daß es vor ihrer Majestät aufgeführt worden sei. Obwohl das Ganze sonst ein durchaus populäres Gepräge hat, so läßt doch auch die Sprache eine für den Hof bestimmte Arbeit erkennen: die gelehrten Gleichnisse und Anspielungen auf die antike Mythologie, Heroensage und Geschichte, welche Greene auch sonst nur zu sehr liebt, häufen sich hier bis zum Ekel; die handelnden Personen citiren Stellen aus den Klassikern; die Zauberin Melissa spricht einmal eine ganze Rede in lateinischen Hexametern; ja Orlando bricht im Augenblicke des tiefsten Schmerzes und Zornes über Angelica's (seiner Geliebten und Braut) vermeintliche Untreue in Italienische Reime aus, — eine Geschmacklosigkeit, welche die ohnehin verunglückte Scene, den Angel- und Höhepunkt der ganzen Action, geradezu in's Lächerliche herabzieht. Kurz das Stück steht m. E. unter dem gewöhnlichen Niveau von Greene's dramatischem Talente. Ich halte mich daher vorzugsweise an den Bruder Baco (**The honourable Historie of frier Bacon and frier Bongay etc. Lond. 1594.** Dyce **I**, 145—214), nicht nur weil es anerkanntermaßen eines der besten Werke Greene's ist, sondern weil auch alle meine Leser durch eine gute Uebersetzung desselben (in Tiecks Vorschule Shakspeare's) in den Stand gesetzt sind, selbst zuzusehen. Hier werden sie leicht alle jene Vorzüge und Fehler wiederfinden, von denen oben die Rede war. Die alte volksthümliche Tradition von Bruder Baco und seinen magischen Künsten ist verflochten mit der Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen Eduard, dem Grafen Lacy, und der schönen Försterstochter Margareta von Fressingfeld. Allein die Verbindung ist ganz episch gehalten, eine blos äußere, faktische; der Grundgedanke jener Sage und der Sinn dieser Liebesgeschichte haben nichts mit einander gemein. Eben so ist es mit der Entwickelung beider Handlungen: dort geht Pater Bacos hochfahrendes Streben ganz äußerlich unter an der Fahrlässigkeit und Albernheit seines Gehülfen, wenigstens bleibt es unerklärt, warum der allwissende und allvermögende Baco einem solchen Narren so wichtige Dienste anvertraut; hier ist der plötzliche Edelmuth des Prinzen, seine Entsagung zu Gunsten Lacys, so wie des Letzteren Zögern und Prüfen eben so wenig motivirt; — beides ist mehr Begebenheit als Handlung.

König Heinrich III., Kaiser Friedrich II., der König von Castilien und seine Tochter bilden ganz im Style der Volkssage eine glänzende Staffage, den Goldgrund der alten Bilder: sie greifen durchaus nicht in die eigentliche Action ein, sondern begleiten sie nur mit der grotesken Bilderpracht der damaligen Hofsitte und Hofsprache, und acceptiren, was die Uebrigen wollen und thun. Dennoch greifen die Scenen leicht und natürlich in einander; die Darstellung schreitet in mäßiger anmuthiger Bewegung fort; die meisten Charaktere, besonders aber die komischen, sind in ihrer epischen, reliefartigen Behandlung wohlgelungen zu nennen; das Ganze durchzieht ein frischer, heiterer Aether, ein reiner, harmonischer Farbenglanz und eine Einheit der allgemeinen Stimmung und Sinnesweise, die zwar das mangelnde Centrum einer bestimmten, concreten Grundidee nicht ersetzen kann, doch aber die heterogenen Elemente wie ein unsichtbares Band umschlingt und verbindet. Kurz das Werk hat andererseits auch alle die Vorzüge des Greeneschen Styls im hohen Grade.

Wenn auch «**The pleasant conceidet Comedie of George-a-Greene, the Pinner of Wakefield**» (Lond. 1599. Dyce **II, 163—205**), jenes schon oben erwähnte Stück, das Tieck in seinem Altenglischen Theater (Bd. I.) übersetzt hat und damals für eine Jugendarbeit Shakspeare's hielt, späterhin aber (Vorrede zur Vorschule I, XX.) für ein Werk Rob. Greene's erklärte, nicht von letzterem herrührte, so würde es doch, da es ganz in dessen Style gearbeitet und in seiner Art vortrefflich ist, eine kurze Erwähnung verdienen. Um so mehr muß dieß geschehen, da jene Notiz auf einem der alten Drucke ausdrücklich R. Greene als den Verfasser des Stücks namhaft macht, und somit jetzt zu den inneren Gründen seiner Aechtheit auch noch eine äußere Bestätigung hinzutritt. Den Stoff bilden wiederum ein paar volksthümliche Sagen, die unter einander und mit Begebenheiten aus der Regierungsgeschichte des «guten Königs Eduard», wahrscheinlich des höchst populären dritten Eduards, ohne Rücksicht auf Chronologie und historische Wahrheit verknüpft werden. Georg Greene, der treue, ritterliche Flurschütz, und Robin Hood, der gewaltige Jäger, sind noch jetzt nicht ganz aus der Erinnerung der Engländer verdrängt, und waren damals Lieblingshelden des Volks. Ihr Charakter ist denn auch vom Dichter ganz im Sinne der Sagen und alten Balladen, die von ihnen im Munde des

Volks fortlebten, gefaßt und durchgeführt. Außerordentliche Körperstärke, Muth und Ehrgefühl im gleichen Grade, ein frischer, lebenslustiger Sinn und Anhänglichkeit an ihren König, ihren Stand und ihre Lebensart, sind die Grundzüge ihrer Persönlichkeit. Sie sind also ganz im epischen Style gezeichnet, nur von derjenigen Seite ihres Wesens, von der sie mit der Außenwelt, den äußeren Verhältnissen, Umständen und Begebenheiten zusammenhängen; ihr inneres Geistes- und Gemüthsleben kommt wenig oder gar nicht in Betracht. In derselben Weise entspinnt sich denn auch die Action ganz äußerlich aus einem zufälligen Zusammentreffen von Umständen und Ereignissen; und nachdem der Flurschütz den aufrührerischen Grafen von Kendall, der alte Musgrave den König von Schottland besiegt, gefangen genommen und ihrem Könige ausgeliefert haben, ist der zuerst angelegte Faden der Darstellung eigentlich zu Ende. Da tritt Robin Hood auf; die Action nimmt eine ganz neue Wendung, die Schuhmacher der lustigen Stadt Bradford spielen eine Hauptrolle; kurz es beginnt im Grunde ein neues Stück, in welchem denn gelegentlich auch die Liebesgeschichte des Flurschützen mit der schönen Bettris ihren Schluß erhält. Man sieht, die einzelnen Momente der Action hängen nicht anders zusammen, als etwa die Thaten des Diomedes mit dem Zorne des göttlichen Achilles, oder Ulysses Reiseabentheuer mit der Art und Weise, wie er sich der lästigen Freier entledigt. Läßt man indeß einmal diese episirende Manier gelten und sieht über die Verstöße gegen die dramatische Composition hinweg, so ist das Ganze so höchst ergötzlich, die Charaktere so anspruchslos, mit wenigen Strichen, aber rein und sicher gezeichnet, die Sprache so ungezwungen, natürlich und angemessen, der Witz so munter und naiv, Alles von Einer Stimmung der Heiterkeit und Gemüthlichkeit durchdrungen, und die verschiedenen Elemente noch außerdem von dem Einen eigenthümlichen Geiste des Alt-Englischen Volkslebens und Volkscharakters so fest zusammengehalten, daß es nach meinem Urtheil noch über dem Pater Baco zu stehen kommt.

Collier setzt die erste Erscheinung des Bruder Baco mit Zustimmung Tiecks in das Jahr 1588; aus Henslow's Tagebuche geht hervor, daß es 1591 in London aufgeführt worden ist. Um dieselbe Zeit vielleicht 1589—90 dürfte der Flurschütz von Wakefield verfaßt oder vielmehr in seine gegenwärtige Gestalt gebracht

sein. Denn m. E. ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Robert Greene das Stück ursprünglich in Prosa geschrieben und erst später in Blankverse rasch und flüchtig umgearbeitet habe. Dafür scheint mir der ganze Charakter der Diction und insbesondere die Behandlung des Blankverses, verglichen mit andern Greeneschen Stücken, so laut und entschieden zu sprechen, daß mir kein Zweifel daran geblieben ist. Demnach würde das Stück, seinem ersten Ursprunge nach zu Greene's älteren Arbeiten gehören, und wahrscheinlich bereits um 1585 entstanden sein. —

Christopher (Kit) Marlowe's ältestes bekanntes Stück: der große Tamerlan, das Collier (aus sehr plausibeln, ja sichern Gründen III, 108 ff.) in das Jahr 1586 setzt, war es nämlich, von welchem, wie schon zum öftern angedeutet worden, die große sprachliche Reform des Englischen Volks-Schauspiels, die Einführung des Blankverses auf das Volkstheater, herzudatiren ist. Schon die Kühnheit dieses Unternehmens, mit welchem Marlowe als ganz junger Dichter, vielleicht bei seinem ersten dramatischen Versuche hervortrat, die Energie und Sicherheit, mit der er es durchführte, die Strebsamkeit und Selbstständigkeit des Geistes, die sich darin ausspricht, werfen einiges Licht auf seinen Charakter. Wann und wo Marlowe geboren worden, läßt sich freilich nicht mit Gewißheit angeben; höchst wahrscheinlich aber war er mehrere Jahre jünger als sein Freund Greene. Auch er empfing eine gute Erziehung, studirte in Cambridge, und wurde daselbst 1583 zum Bachelor, 1587 zum Master of Arts creirt. Sein wildes, leidenschaftliches Wesen scheint ihn jedoch frühzeitig aus der angetretenen Lebensbahn verschlagen zu haben. Vermuthlich bald nachdem er die Universität verlassen hatte, wurde er Schauspieler, fand Beifall, scheint aber nach kurzer Zeit die Bühne wieder aufgegeben zu haben, wahrscheinlich um ganz frei und ungebunden leben und alle Kraft der Schriftstellerei widmen zu können. Wenigstens findet sich sein Name nirgend unter den gleichzeitigen Schauspielertruppen erwähnt. Dagegen erschienen kurz hintereinander mehrere seiner großen Tragödien: um 1588 (nach Collier) die Massacre at Paris und The Life and Death of Dr. Faustus; um 1589—90 seine Dido, die er in Gemeinschaft mit Th. Nash verfaßte, um 1590 — 91 sein Jude von Malta, und in den folgenden Jahren sein bestes Werk:

Eduard II. *). Diese sechs Dramen außer anderen, die ihm vielleicht angehören, dichtete er in sechs bis sieben Jahren während eines zügellosen, rauschenden, von heftigen Affekten und Leidenschaften zerrissenen Lebens. Darin wetteiferte er mit seinem Genossen Robert Greene, nur daß bei letzterem Leichtsinn und Charakterschwäche, bei ihm dagegen, der an Geistes- und Willensstärke eher zu viel als zu wenig besaß, die Unmäßigkeit seiner Gefühle und Begierden, die Leidenschaftlichkeit seines Gemüths und eine gewisse Gewaltsamkeit seines ganzen Wesens der Grund der zerstörenden Unordnung war. Wie sein Leben und Charakter, so war auch sein Tod gewaltsamer Art: nach übereinstimmenden Nachrichten starb er in der Blüthe seiner Jahre den 1ten Juni 1593 an einer Wunde, die er im Handgemenge empfing, als er im Zorne der Eifersucht einen Nebenbuhler (einen gewissen Francis Archer, einen niedrigen gemeinen Menschen) mit gezücktem Dolche angriff.

Marlowe war in allen wesentlichen Beziehungen der gerade Gegensatz zu Robert Greene. Während letzterer gern auf ebenem Boden blieb, und in einer heitern Anmuth und Ebenmäßigkeit der Bewegung, in einer zarten Innigkeit des Gefühls und Sinnigkeit des Gedankens sich gefiel, strebte Marlowe auf die sturmbewegten Höhen hinauf nach dem Gewaltigen, Außerordentlichen, Erhabenen. Er hatte in der That einen kräftigen, feurigen, kühnen Geist, einen energischen, von einem titanischen Streben beseelten Willen, einen freien, rücksichtslosen Sinn, eine Selbstständigkeit und Verwegenheit des Gedankens, die vor keiner Consequenz zurückschreckte, kurz sein Wesen war im Fundamente auf Größe angelegt; aber sein Herz war wüst und roh (und jeder wahrhaft große Gedanke kommt doch aus dem Herzen), und seine ganze Natur neigte zu einer völlig subjektiven und daher barocken Willkürlichkeit, zu ausschweifender Ungebundenheit, zu einer alles Maaß und Gesetz verachtenden Wildheit. Daher wurde ihm das Gewaltige unter der Hand zum Gewaltsamen, das Außerordentliche zum Unnatürlichen, das Große und Erhabene zum Grotesken und Ungeheuern. Wie seine eigne Brust

*) Lust's Dominion, das ihm bis in die neueste Zeit allgemein beigelegt worden, ist nicht sein Werk, sondern später von Decker, Haughton und Day verfaßt, wie schon der Herausgeber von Dodsley's Old Plays ang. Ausg. II, 311 f. dargethan. Vgl. Collier III, 96.

bestürmt war von unmäßigen Leidenschaften und Affekten, so sah er in der Welt ein titanenartiges Kämpfen und Ringen maßloser Kräfte gegen einander, die zuletzt sich gegenseitig aufreiben und verzehren, so daß die sittliche Nothwendigkeit sich nur in Verderben und Zerstörung offenbart. Daher artet das Tragische bei ihm fast überall in das Gräßliche aus. Nicht der Untergang des wahrhaft Edlen, Großen und Schönen an seiner eignen sittlichen Schwäche bildet ihm den Kern des Tragischen, sondern der vernichtende Streit der Urelemente der menschlichen Natur, der zerstörende Kampf der mächtigsten, aus ihrer Bahn geschleuderten Kräfte und Triebfedern, der heftigsten Affekte und Leidenschaften gegen einander. Oft häuft er daher ungeheure Begebenheiten, Gewaltthaten und Verbrechen zu einer Höhe auf, für die sich keine genügende Katastrophe, keine entsprechende Strafe ersinnen läßt, so daß dann der Ausgang des Stücks wie ein niedriges, schmales Pförtchen erscheint, durch welches die Masse der Action sich vergeblich hindurchzudrängen sucht. Dann wieder läßt er durch einen zufällig entzündeten Strohhalm ganze Städte und Länder vom Feuer verwüstet werden, gigantische Leidenschaften und unerhörte Thaten entwickeln sich aus unbedeutenden und ganz gewöhnlichen Anlässen; nirgend ein Verhältniß zwischen Ursach und Wirkung, Zweck und Mittel, Anfang und Ende. Der Untergang seiner tragischen Helden kann daher wohl erschüttern und verstören, aber niemals erheben. Bei seiner geistigen Kraft gelang ihm zwar, was Greene nie vermochte, jenes Zusammenhalten und Condensiren des poetischen Stoffes; seinen meisten Dramen liegt eine lebendige, concrete Idee, eine ganz bestimmte Lebensanschauung zum Grunde, in welcher die Dichtung wurzelt, und ihre Seele, ihre innere, organische Einheit hat. Insofern ist seine Composition gediegner und vollendeter, und Scottowe hat Unrecht, wenn er ihm auch in diesem Sinne alle Kunst der Anordnung abspricht. Allein dafür ist er oft im Einzelnen zu breit; die Scenen greifen nicht leicht und natürlich in einander, sondern sind willkührlich und unharmonisch und in diesem Sinne allerdings kunstlos zusammengereiht; die Bewegung der Action stockt nicht selten; einzelne ungehörige Auswüchse setzen sich an; kurz der innern Einheit des Gedankens fehlt es an äußerer Rundung und Anmuth; die äußere Form ist eckig, grob und ungelenk. Eben so sind seine Charaktere gezeichnet, mit breiten Strichen, grellen

Farben und starkem Licht und Schatten, selten wahrhaft großartig, meist grotesk und ungeheuer, doch immer kühn und kräftig, aber auch immer einseitig. Da, wo Greene am schwächsten ist, ist Marlowe wiederum am stärksten. Er versteht es, die innern Seelenzustände, insbesondere die heftigen Gemüthsbewegungen energisch und ergreifend darzustellen. Aber seine Charaktere sind meist nur Affekt, nur Leidenschaft; nach dieser Seite hin erscheinen sie übervoll; das Maaß läuft fortwährend über, und das beständige Schäumen und Brausen, die beständigen Explosionen lassen die feineren Nüancen, den Wechsel zwischen Licht und Schatten, die Ebbe und Fluth zwischen ruhiger Besonnenheit und leidenschaftlicher Heftigkeit, die Stufen der Entwickelung und Fortbildung, nicht nur Darstellung kommen. Die Leidenschaften und Affekte und mit ihnen die Handlungen springen vielmehr stets fix und fertig hervor, sie sind da, man weiß nicht wie und woher; alle Reflexion ist ausgeschlossen; seine Personen haben so gut wie gar keine Gedanken, und man findet daher in einem Marlowe'schen Drama kaum ein oder zwei allgemeine Sentenzen; dieß Gebiet des Geistes bleibt ganz unangebaut. Vor allen Dingen aber fehlt es an der lebendigen Beziehung und Wechselwirkung zwischen der Außenwelt und der Individualität der handelnden Personen. Während bei Greene die Thaten und Begebenheiten meist nur von außen, erscheinen sie bei Marlowe meist nur von innen motivirt; seine Figuen handeln so, nicht weil sie dazu bewogen, nicht weil sie selbst so geworden sind, sondern weil sie ein- für allemal so sind, wie sie sind. Marlowe's Diction endlich entspricht vollkommen diesen Vorzügen und Schwächen seiner Dichtung. Wie er mit seiner ganzen Lebens- und Weltanschauung die herrschende Ansichtsweise und den gewöhnlichen Kreis der Ideen excentrisch durchbrach, so schlug auch seine Sprache einen für die damalige Zeit ganz neuen und unerhörten Ton an. Die Sprache der Komödie, d. h. der Conversation, des Scherzes und Witzes, war wohl bereits bis zu einem gewissen Grade cultivirt; man hatte es auch wohl mit Glück versucht, der zarten Empfindung, dem tiefen Gefühle, der sinnigen Contemplation und Reflexion Worte zu geben; aber noch kein Dichter hatte es gewagt oder vermocht, die Sprache der vollen, ungezähmten Leidenschaft zu reden, den Donner ihrer gewaltsam hervorgerufenen Ausbrüche, das Sturmgeheul des heranbrausen-

den Affekts, den wühlenden Kampf aller Elemente des Begehrungsvermögens nachzunahmen: die schwachen Versuche, die bisher gemacht waren, der Sprache rhetorischen Schwung und tragisches Pathos zu verleihen, sanken wie einzelne verlorene Klänge in nichts zurück vor den vollen, gewaltigen Tonmassen, die plötzlich Marlowe wie streitende Heere im Kampf gegen einander vorführte. Hierdurch brachte er, wie es scheint, eine große, nachhaltige Wirkung hervor. Und in der That hat seine Diction noch jetzt, selbst mit Shakspeare verglichen, etwas überaus Schwungvolles, Energisches, Gewaltiges, in welchem das titanische Ringen seiner Seele sich deutlich abspiegelt, eine Originalität und Kühnheit des Ausdrucks, in welcher er kaum von Shakspeare übertroffen wird; aber sie hat keine Zartheit und Grazie, und wie er in der Erfindung und Charakteristik nur nach dem Außerordentlichen, Massenhaften, Ungeheueren strebt, so häuft er in der Sprache maßlose, übervolle Perioden auf einander, hascht nach ungewöhnlichen Bildern und unerhörten Wendungen, und verfällt fast mit jedem Schritte in das Schwülstige, Hochtrabende, Unnatürliche.

Diese neue, unerhörte Sprache vornehmlich war es, wie es scheint, um deretwillen Marlowe's Tamerlan so großes Aufsehen erregte und so viel Nachahmung fand, daß er als Epoche machend anzusehen ist. Es kann zwar nach den Stellen, die Collier (III, 108 ff.) aus Nash's Addresse an die «Students of the two Universities» zu Greene's (1587 erschienenem) Menaphon und aus Greene's Epistel an die Leser zu seinem Perimedes the Blacksmith (1588) anführt, durchaus keinem Zweifel unterliegen, daß erst um diese Zeit (1585—86) der Blankvers auf dem Volkstheater festen Fuß gefaßt und Marlowe's Tamerlan vorzugsweise diese Neuerung durchgesetzt habe. Daß aber bis dahin die Volksbühne mit dem Blankverse völlig unbekannt und der Tamerlan das schlechthin erste Volksschauspiel gewesen, das ihn angewendet, ist, wie es mir scheint, durch jene Stellen nicht erwiesen. Marlowe selbst (im Prologe zum ersten Theile des Tamerlan) rühmt sich nicht sowohl, daß er das alte Reimgeklingel in den Blankvers umgesetzt, — denn in den Worten «jigging veins of rhyming motherwits» scheint mir der Nachdruck nicht auf rhyming, sondern auf motherwits, d. i. gemeiner, hausbackener Witz, ordinäre Erfindung, alltäg-

licher Stoff, zu liegen, — er rühmt sich vielmehr eines größeren, würdigeren Inhalts und einer neuen, ihm angemessenen Sprache, eines neuen, höheren Styls der dramatischen Kunst. Eben so ist es nicht die Einführung einer neuen Versart, die Nash und Greene bespötteln, sondern vielmehr die gespreizte, bombastische Sprache, der eitle Wahn, «das Ziel aller gelehrten Bildung in einen Englischen Blankvers zu setzen» und durch bloße hochtönende Worte bessere Federn aus dem Felde zu schlagen (to outbrave better penns), kurz der Irrthum, als bestehe die ganze Kunst nur in einer schwungvollen, pathetischen Diction. Daß der Blankvers, wenn auch damals noch keineswegs gebräuchlich, doch dem Volke nicht so fremd gewesen, wie Collier anzunehmen scheint, beweist Peele's Fest-Pageant, das er zum Antritt des Mayorats Wolstan Dixie's 1585 verfaßte und das in demselben Jahre noch gedruckt ward (wiederabgedr. bei Dyce II, 148 f.). Hier ist die Rede des Mohren, mit der die Schaustellung eröffnet wird, in Blankversen verfaßt, alles Uebrige dagegen allerdings noch in Reimen. Auch ist es höchst wahrscheinlich, daß der Gorboduc, der bei Hofe so großen Beifall geärntet, und durch den Druck so frühzeitig Gemeingut geworden, seinen Weg auch auf die Volkstheater gefunden haben wird. Allein die eingestreuten Blankverse Peele's und andrer Dichter machten wahrscheinlich eben so wenig Eindruck als die langen Reden des Gorboduc, weil der Inhalt zu ungünstig war für die neue Versform, welche Pathos und Schwung verlangte, wenn sie in die Augen fallen sollte. Dieß war es, was Marlowe hinzubrachte; dadurch und durch die große Geschicklichkeit, mit der er von vorn herein die ganze Schönheit des neuen Kleides zur Schau zu stellen wußte, gelang es ihm, dem Blankvers einen so vollständigen Sieg zu verschaffen, daß binnen kurzer Zeit die bisher gebräuchlichen gereimten Alexandriner ganz verdrängt waren und selbst Nash und Greene sich bald genöthigt sahen, in denselben Ton mit Marlowe einzustimmen. Insofern ist Marlowe's Tamerlan allerdings auch in Beziehung auf die Verskunst als Epochemachend anzusehen.

Was das Stück selbst betrifft, so zeigt es sogleich in prägnanter Weise alle Eigenthümlichkeiten des Marlowe'schen Styles *). Es besteht aus zwei Theilen, von denen der zweite,

*) Man hat zwar aus inneren Gründen bezweifeln wollen, ob das Stück von Marlowe herrühre (S. The Works of Christopher Marlowe.

wie der Prolog bemerkt, vom Dichter hinzugefügt worden, nachdem der erste so günstige Aufnahme gefunden. Der erste Theil («**Tamburlaine the Great, who from a Scythian Shepheard**» etc. **Lond. 1590**, in der unten angeführten Ausg. **I, 1—88**) ist indeß für sich allein kaum ein selbstständiges Drama, weil ohne allen Abschluß der Aktion. Ohne den zweiten Theil verläuft sich letztere matt im Sande. Denn der Ausgang des Ganzen, die Vermählung Tamerlans mit Zenokrate, Tochter des Sultans von Egypten, ist kein Schluß für ein Stück, das, wie schon öfter angedeutet, in eintöniger Reihenfolge nichts als Schlachten, Siege und Eroberungen darstellt. Der zweite Theil («**The second Part of the bloody conquests of Mightie Tamburlaine etc.**» a. O. S. 93—181) giebt dem Ganzen erst ideelle Einheit, und stellt die es durchdringende und basirende bestimmte Lebensansicht klar heraus. Es ist im Grunde die allgemeine Weltanschauung Marlowe's überhaupt, die Auffassung des Lebens als eines titanischen Ringens roher Gewalten gegen einander, von denen die stärkste, kühnste den Sieg davon trägt, unter der Zuchtruthe gehalten von einer unsichtbaren, allmächtigen Hand, welche von Zeit zu Zeit mit furchtbaren Geißelhieben dazwischen fährt, um die trotzigsten Gemüther zu beugen und die Widerspenstigen zu zermalmen. Tamerlan selbst ist einerseits eine solche Geißel in der Hand dieser unnahbaren Gottheit, andrerseits ein solcher Titanengeist, der beständig die Götter selber bedroht und herausfordert, und zuletzt mit frevelnder Hand ihre Altäre umstößt. Diese That setzt der Dichter in eine geheime Verbindung mit dem Untergange seines Helden: Tamerlan stirbt, nachdem ihn der Tod seiner geliebten Zenokrate in grimmige Wuth gegen das Schicksal versetzt und er die weitere Laufbahn seiner Siege mit Thaten wilder Grausamkeit gepflastert, nicht wie ein gewöhnlicher Mensch, sondern durch einen unsichtbaren Schlag von dem Arm der Gottheit selbst, der ihn in dem Augenblicke trifft, da er den Tempel und die Bücher Mahomets verbrennen läßt und seinen Dienst abschwört. Obwohl das Ganze voller Aktion ist, die indeß manche Auswüchse und ungehörige, bloß

Lond. 1826. T. I. p. XIX f.). Allein jene innern Gründe sind an sich selbst ohne Gewicht, und Collier hat sie (a. O. III, 113 f.) durch die Zeugnisse Henslowe's, G. Harwey's und Heywood's, die einstimmig Marlowe als Verfasser bezeichnen, vollständig beseitigt.

äußerlich angehängte Episoden (z. B. den Krieg zwischen Orkanes und Sigmund von Ungarn, die Geschichte der Olympia ꝛc.) zeigt, so hat doch das Wort in seiner rhetorischen Fülle und pathetischen Schwere entschieden das Uebergewicht vor der Handlung im engern Sinne. Die einzelnen wahrhaft ergreifenden und großartigen Stellen, die oft eben so originellen als treffenden Bilder umgiebt aber eine so dicke Schale von Bombast und Schwulst, daß man darüber den Kern fast aus dem Auge verliert. Die Charaktere, obwohl sicher und kräftig gezeichnet, sind doch bis zur Karikatur über das Maaß des Menschlichen hinausgetrieben, und sehen sich in ihrem titanischen Trotze und Uebermuthe, in ihrer Unbeugsamkeit und Maßlosigkeit so ähnlich, daß dieser Eintönigkeit der Charakteristik nur die Eintönigkeit der Aktion gleich kommt. Die Composition endlich ist zu geradlienig, es fehlt ihr an aller Verwickelung und damit an Entwickelung; das Stück hat im Grunde gar keine Katastrophe: der Schluß ist eben nur der letzte Punkt in einer Reihefolge neben einander liegender Momente.

Gleichwohl gehört der Tamerlan zu den besseren Arbeiten Marlowe's. Die der Zeit nach ihm zunächst folgenden Dramen sind entschieden schwächer. So ist in der «**Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus**» (in der angeführten Ausg. **II**, 119 — 201) zwar der tiefsinnige Grundgedanke der alten Deutschen Sage im Allgemeinen unverändert beibehalten, und insofern ist das Ganze eine Art von Seitenstück zum Tamerlan: wie letzterer die ganze Welt durch Waffengewalt, in mehr äußerlicher Weise, sich unterwerfen will, so trachtet Faust sie durch die Macht des Gedankens, durch Kunst und Wissenschaft, gleichsam von innen heraus zu erobern, und da ihm dieß nicht gelingt, wirft er sich den Höllenkünsten der Magie und dem Teufel selbst in die Arme: Faust und Tamerlan gehen zu Grunde an ihrem titanischen Streben, das kein Maß und kein Gesetz über sich dulden will. Allein dieser Grundgedanke, Fausts unersättlicher Durst nach Wissenschaft, seine Verzweiflung über das Mißlingen seiner Bemühungen, kurz Alles was Göthe in der Exposition so meisterhaft dargestellt hat, ist in der ersten Scene nur schwach angedeutet; die Ausführung läßt es gänzlich fallen: Faust, ein schwacher Charakter, der seinen Pakt mit dem Teufel immer wieder bereut und immer wieder vollzieht,

von kleinlicher Eitelkeit beseelt, will nur von sich reden machen, will nur das Staunen der Welt und die Gunst der Großen der Erde ob seiner unerhörten Künste. Der ganze zweite, dritte und vierte Akt ist daher ausgefüllt theils mit sentimentalen Versuchen zur Reue und Buße, theils mit Kunststücken, die Faust dem Kaiser und seinen Herzögen producirt, oder mit skurrilen Streichen, die er dem Papst und seinen Cardinälen, einem ungläubigen Ritter und dessen Freunden, besonders aber dem Clown des Stücks und seiner Umgebung von Kärnern, Roßtäuschern ꝛc. spielt, — ganz im Style des Deutschen Puppenspiel-Faust, von dem Marlowe vielleicht seinen Stoff entlehnte. Nur die letzten Scenen des fünften Akts erheben sich wieder einigermaßen auf die tragische Höhe, die der Dichter im Tamerlan einnimmt, obwohl auch sie nur Faust's vergebliches Ringen, sich reuig und vertrauend der göttlichen Gnade hinzugeben, seine verzweifelnde Gewissens- und Todesangst, d. h. immer nur Faust in der Schwäche seines Charakters tief unter Tamerlan, darstellen. Dem Grundgedanken der Faustsage erscheint daher Marlowe's Geist in keiner Weise gewachsen: es fehlte ihm dafür an Tiefe des Gedankens; er war nur reich an großen Leidenschaften und gewaltigen Affekten, sein Streben ging auf das Höchste und Tiefste, aber der Gedanke vermochte dieses großartige Dichten und Trachten nicht mit entsprechendem Inhalte zu füllen und die Ausführung blieb weit hinter dem Wollen zurück. Vielleicht dürfte indeß selbst Shakspeare sich vergeblich an der Faustsage versucht haben: sie ist kein Thema für den Englischen Geist, vielmehr wie sie aus der Tiefe des Deutschen Wesens geboren ist, so konnte sie auch wohl nur ein Deutscher Dichtergenius in würdiger Weise zum Kunstwerk ausgestalten. Dieß ist eine Art von Entschuldigung für Marlowe. Außerdem ist es höchst wahrscheinlich, daß keine der alten Ausgaben unseres Stücks Marlowe's Text rein und unverfälscht wiedergiebt. Die älteste ist von 1604. Kurz vorher aber (November 1602) machten nach Henslowe's Tagebuche (S. 228) W. Bride und S. Rowley Zusätze zum «**Doctor Fostes**», die nach der dafür bezahlten Summe sehr bedeutend gewesen und einer völligen Umarbeitung gleich gekommen sein dürften. Ohne Zweifel wurde das Stück damals von Henslowe's Truppe neu einstudirt, wieder auf die Bühne gebracht, und in Folge dieser Wiederbelebung gedruckt,

natürlich in der Gestalt, in welcher es eben aufgeführt worden. Dieß scheint mir nach dem Style und Charakter des Ganzen, nach der Ungleichheit der Sprache und des Versbaues, namentlich nach den vielen komischen Scenen zu urtheilen, unweigerlich angenommen werden zu müssen; und daß jene Zusätze und Aenderungen keine Verbesserungen gewesen, kann ebenfalls keinem Zweifel unterliegen, da Bride und Rowley bei weitem nicht an das Talent Marlowe's heranreichen.

Aehnlich und noch schlimmer ist es einem andern Werke Marlowe's ergangen. «**The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise etc. Written by Christopher Marlowe**» **Lond. s. a.** (nach Collier wahrscheinlich **1595** gedruckt, wiederabgedr. ang. Ausg. **II**, 289—331) befindet sich in einem so verstümmelten Zustande, daß das ganze Stück vermuthlich nur während der Aufführung von unbeholfener Feder nachgeschrieben und so in Druck gegeben wurde. Collier hat dieß (**III**, 133) zur Evidenz nachgewiesen mit Hülfe eines von ihm aufgefundenen Blattes, vielleicht eines Theils von des Dichters eignem Manuscript, welches eine einzelne Scene (die Ermordung Mugeron's, S. 322) in ihrer ursprünglichen Gestalt wiedergiebt. Es zeigt, wie außerordentlich viel der Nachschreiber weggelassen hat, so daß nur das trockne Gerippe übrig geblieben ist. Einem bloßen Skelette gleicht in der That das ganze Drama. Indeß verräth es selbst in diesem Zustande noch mehr Marloweschen Geist als der Faust. Der Gegenstand ist die Pariser Bluthochzeit mit ihren unmittelbaren Folgen. Ehrgeiz, Herrschsucht, Rachedurst, Fanatismus bekämpfen sich gegenseitig und reiben einander in einem allgemeinen Morden auf, so daß von allen handelnden Personen am Ende nur der König von Navarra, das Haupt der Hugenotten, am Leben bleibt. Er besteigt zuletzt den Thron und schließt das Ganze mit dem Gelöbniß, furchtbare Rache an dem Papst und allen päpstischen Prälaten zu nehmen. Die Absicht des Dichters war offenbar, die Herrschsucht und den blinden, blutdürstigen Fanatismus der Römisch-katholischen Partei damaliger Zeit an den Pranger zu stellen, und ihr gegenüber den Protestantismus in seiner Glorie und zukünftigen Herrschaft zu zeigen, d. h. das Drama gehörte zu jenen Tendenzstücken, welche um und nach **1588**, dem Jahre der Vernichtung der Spanischen Armada, die Englische Bühne betraten. Ob es dem Dichter gelungen, dieser

Tendenz den angemessenen dramatischen Körper zu schaffen, läßt sich bei dem gegenwärtigen Zustande des Stücks nicht entscheiden; nur das läßt sich noch erkennen, daß es ihm nicht gelungen, ihm den höheren, historischen, über den Parteien stehenden Geist einzuhauchen. —

Ich übergehe «**the Tragedie of Dido, Queene of Carthage. Played by the Children of her Majesties Chappell. Written by Christopher Marlowe and Thomas Nash**» (Lond. 1594, wiederabgedr. a. O. **II, 337—401**). Denn obwohl das Stück wahrscheinlich zum größeren Theile von Marlowe herrührt, obwohl es auch im Ganzen seines Namens nicht unwürdig ist, so dürfte es dennoch nicht mit in Rechnung zu bringen sein, weniger darum, weil sich doch nicht mit Sicherheit bestimmen läßt, wie viel Antheil Nash daran gehabt *), als weil es offenbar eine Hof-Tragödie ist, d. h. keine völlig freie, sondern von Rücksichten auf die Königin und den Hofgeschmack vielfach bedingte Dichtung. Dieß ergiebt sich zunächst aus der Bemerkung auf dem Titel der alten Ausgabe, daß das Stück von den Kapell-Knaben ihrer Majestät gespielt worden. Aber auch im Inneren des Dramas selbst weht, so zu sagen, die parfümirte Hofluft. Die vielfach umworbene, von Allen angebetete Dido wird durch ihren zweiten Namen Elisa (S. 377) halb und halb zu einem poetischen Spiegelbilde Ihrer Majestät erhoben, und andrerseits ist Ihre Majestät offenbar wiederum der Phönix, der, wie Dido kurz vor ihrem Tode prophezeiht, aus ihrer Asche aufsteigen soll, um Rom, die Gründung des treulosen Aeneas, zu bekämpfen und zu vernichten. An mehreren Orten sind lateinische Stellen aus Virgil eingeflochten, offenbar nur dem Geschmacke und der Gelehrsamkeit der Königin zu Liebe: denn sonst findet sich dieses barbarische Beiwerk (mit Ausnahme des Faust, zu dessen Charakteristik es gehört) bei Marlowe äußerst selten, soviel mir erinnerlich, nur ein Paar Mal in seinem Eduard **II.** Unglücklicher Weise sind jene Proben klassischer Gelehrsamkeit gerade an Stellen des höchsten Pathos angebracht, das eine Mal in der Abschiedsscene zwischen Dido und Aeneas, ein ander Mal in dem Augenblicke, da Dido verzweifelnd auf den Scheiterhaufen sich

*) Collier vermag (**III, 225** f.) nur ein Paar Stellen zu bezeichnen, die mit Gewißheit Nash beizulegen sein dürften.

wirft, so daß sie durch den komischen Eindruck, den sie machen, die tragische Wirkung des ganzen Dramas stören. Außerdem spielt der ganze Olymp mit; Jupiter, Juno, Venus, Cupido greifen aktiv in die Handlung ein; die Liebe Dido's zu Aeneas ist ein Werk der intriguanten Venus Aeneas' Entschluß, die Geliebte zu verlassen, nur eine Folge des ihm durch Merkur überbrachten ausdrücklichen Befehls Jupiters. Dadurch erhält das Ganze einen epischen, durchaus undramatischen Charakter. Endlich dreht sich Alles nur um Liebe und wieder um Liebe: Dido ist in Aeneas, Jarbas in Dido, und Anna, deren Schwester, wiederum in Jarbas sterblich verliebt; Dido tödtet sich, weil Aeneas sie verlassen, Jarbas, weil Dido sich verbrannt, und Anna, weil Jarbas sich entleibt hat; kurz das Ganze hat einen sentimentalen Charakter, es ruht mehr auf weiblicher Empfindsamkeit als auf Leidenschaft, Affekt und männlichem Pathos; und wenn auch mehrere Stellen sehr gelungen sind, so fehlt doch durchaus Marlowe's kühner, gewaltiger Geist; man sieht, der Dichter ist sich selber untreu geworden. —

Sonach habe ich nur noch einige Bemerkungen hinzuzufügen über die beiden Tragödien Marlowe's, welche gemeinhin für seine besten Dramen gelten, den Juden von Malta und Eduard **II.** Der Leser findet sie übersetzt in E. v. Bülows Altenglischer Schaubühne. Beide haben Marlowe's Vorzüge im hohen Grade; aber auch seine Fehler können dem aufmerksamen Blicke nicht entgehen. **«The famous Tragedie of the Rich Jew of Malta»** (Lond. 1633, wiederabgedr. angef. Ausg. **I**, 189—284) hat zu ihrer Basis, wie der Dichter im Prolog selbst andeutet, den vollendeten Machiavellismus, eine Lebensansicht, welche das menschliche Dasein auf die äußerste Spitze des Egoismus stellt: der mächtige Trieb nach Selbsterhaltung, nach Glückseligkeit, Macht und Reichthum tritt in Kampf gegen die ganze Welt; die menschliche Natur ist gespalten, jenes Eine Urelement derselben, ausgeartet in eine rachsüchtige Vernichtungswuth gegen die ganze Menschheit, ist losgerissen von allen übrigen Trieben und Kräften. So steht der Jude, der Hauptcharakter des Stücks, da, von leidenschaftlicher Selbstsucht beseelt, in ungeheuerm Grimm entbrannt gegen seine Verfolger und das ganze Menschengeschlecht, von einer Rachsucht beherrscht, die selbst des eignen Kindes nicht schont, und Schuldige wie Unschuldige vernichtet. Aber auch der Gouverneur

und Selim Calymath, Christen wie Muhamedaner, handeln in gleichem schonungslosen Egoismus. Dieser treibt sich im Juden bis zu einer Höhe, auf der er nothwendig sich selbst vernichtet. Allein man sieht nicht, wie dies Scheusal entstehen konnte. In den ersten Auftritten wird uns Barabas als ein reicher, habsüchtiger, geldstolzer Jude geschildert; — einige Scenen nachher, von einer zwar himmelschreienden, aber damals gewöhnlichen und ihm selbst nicht unerwarteten Ungerechtigkeit des Gouverneurs aufgestachelt, ist er ein Ungeheuer von Rachsucht, Haß und Bosheit, ohne alle Scham und Scheu, der natürlichsten Empfindungen entblößt, bis zum Wahnsinn grausam und blutdürstig, und in dieser innerlich kochenden Leidenschaftlichkeit und Vernichtungswuth das ganze Stück hindurch verharrend. Obwohl es scheinen soll, als wenn alle die Schandthaten, die Schlag auf Schlag sich häufen und trotz ihrer Größe sämmtlich gelingen, nur aus der außerordentlichen Schlauheit und Erfindungsgabe des Juden hervorgingen, so spielt doch im Grunde der Zufall dabei die Hauptrolle und zwar ein Zufall, der um so willkührlicher erscheint, als alle diese Verbrechen keinen höhern Sinn, kein ideelles Resultat haben. Der Jude stirbt fluchend und gotteslästernd im Uebermaaß seiner Verbrechen. Aber auch auf alle übrigen Personen macht das ganze Schreckensgewebe keine Wirkung; alles bleibt am Ende, wie es von Anfang an war. Dabei wechseln die Scenen so rasch, ohne doch lebendig in einander zu greifen, die Bewegung ist so geradlinig und stoßweise, die Personen kommen und gehen ohne Grund und sind so flink bei der Hand, wenn sie gerade gebraucht werden, eine Menge Nebenfiguren (wie die drei Juden, die Mönche und Nonnen, die Mutter des Don Mathias u. A.) erscheinen und verschwinden, so unvorbereitet und so blos äußerlich in die Action verflochten, daß die Fehler der Composition auf der Hand liegen. —

Weit vollendeter ist «**The troublesome raigne and lamentable death of Edward the Second**» (London 1598, angef. Ausg. **II, 5—103**): es dürfte in der That das beste Werk Marlowe's sein. Es ist ein historisches Trauerspiel im damaligen Style, d. h. geschichtlich in dem untergeordneten Sinne des Biographischen. Denn im Grunde kommt nur Eduard **II.** Lebensgeschichte zur Darstellung; Staat und Volk spielen gar nicht oder doch nur beiläufig mit. Das Leben ist aufgefaßt von Seiten des

wichtigen, fundamentalen Verhältnisses zwischen der Individualität des Menschen, dem innern Zuge seines Geistes, seinen natürlichen Trieben und Neigungen einerseits, und seiner äußern, objektiven, ihm durch Geburt und höhere Fügung angewiesenen Stellung andererseits. Dieß Verhältniß wird durch Eduards Charakter und Benehmen zerstört und in Widerspruch aufgelöst; dadurch bereitet er sich den Untergang, d. h. die Grundidee wird in ächt poetischer und dramatischer Weise zugleich zum tragischen Geschick. Nicht daß Eduard liebt, sondern daß er seine willkürlich auserwählten Lieblinge zugleich zu großen Herren und Herrschern des Reichs macht und ihnen Alles Preis giebt, daß er also seine Individualität mit seiner Würde als König, seine subjektiven Neigungen mit den Forderungen und Bedürfnissen des Staats verwechselt, den Menschen und den König nicht zu sondern weiß und damit jenes Verhältniß chaotisch auflöst, — das ist die vernichtende Schwäche seiner sonst guten, liebevollen Natur. Die Königin wird umgekehrt durch die Noth, in die sie als Mutter und Königin versetzt ist, zur Untreue an ihrem Herrn und Gemahl, in Mortimers Arme geführt; der Prinz von Wales, nachmals König Eduard III., hat die traurige Wahl zwischen seiner kindlichen Liebe zum Vater und seinem Berufe zur Königswürde: folgt er jener, so geht ihm diese verloren; — die Großen des Reichs endlich verkennen ebenfalls ihre Stellung, und lassen sich durch ihren Haß gegen die Günstlinge des Königs zu Meineid und Empörung gegen den Staat verführen. Dafür trifft alle schuldigen Häupter die tragische Nemesis. Und so spiegelt sich in der That die Grundidee klar und bestimmt in allen Haupttheilen des Ganzen ab. Darin besteht der Hauptvorzug des Stücks. Im Uebrigen hat es auch die Marloweschen Fehler. Die Scenen sind zwar besser angeordnet als im Juden von Malta; doch geräth die Action zuweilen ins Stocken und hat denselben stoßweisen Fortgang, namentlich fehlt es dem ersten langen Akte an Bewegung: Alles dreht sich fortwährend um die Liebesversicherungen, um das Zürnen, Klagen und Jammern des Königs für seinen Gaveston. Dies lyrische Element, der Ausdruck des Affekts und der Leidenschaften, ist wiederum durchgängig verherrschend, zwar meist gelungen dargestellt, aber so oft wiederholt, daß es langweilig und ermüdend wird. Nur von dieser Seite sind die Charaktere voll und kräftig gezeichnet; alle übrigen Seiten

des Geistes und Lebens kommen nicht zum Vorschein. Daher bleibt des Königs maßlose Zärtlichkeit für Gaveston, und später für die Spencer und Baldock ganz unmotivirt und unerklärlich; wir sehen an diesen Leuten durchaus nichts Liebenswürdiges und können nicht begreifen, wie sie den König so ganz gefangen nehmen konnten: die Liebe Eduards zu ihnen wie sein Haß gegen die Königin und deren anfängliche Neigung für Mortimer erscheint so subjektiv-willkührlich, so ohne äußern objektiven Grund, daß man auch hier die Wechselwirkung zwischen der Außenwelt und der Individualität der handelnden Personen vermißt. Andererseits ist die Strafe des Königs zu äußerlich, blos physischer Art, und so grausam, daß das Tragische wiederum an das Gräßliche streift. An einer Anzahl gleichgültiger, charakterloser und ganz äußerlich in die Darstellung hineingezogener Nebenfiguren fehlt es ebenfalls nicht. Die Sprache endlich ist zwar gehaltener, natürlicher und nicht so zerstückelt wie im Juden von Malta; doch kommen auch hier einzelne Auswüchse, forcirte Gleichnisse und bombastische Kraftstellen vor. —

Man sieht, Marlowe's Dichtungen tragen ein eigenthümliches, von Greene's und Peele's Weise entschieden abweichendes Gepräge. Um seine Manier mit Einem Worte zu bezeichnen, sein Hauptfehler ist, daß er die dramatische Poesie zu sehr im lyrischen Style behandelt. Das lyrische Element, d. h. die Subjektivität des Geistes und mit ihr die Willkür, das individuelle Gefühl, das persönliche Pathos, kurz das unberechenbare Ich mit seinen zufälligen Sympathieen und Antipathieen, seinen eigenthümlichen Begierden und particularen Zwecken, behauptet entschieden das Uebergewicht; die epische Seite des Lebens, d. h. die Außenwelt und ihr Einfluß auf die Bildung des Charakters, auf den Willen und den Lebensgang der handelnden Figuren, die Vergangenheit als Trägerin der Gegenwart, die Bedeutung einer fest gegründeten Objektivität des Geistes, einer höheren, unantastbaren Weltordnung, in der Maaß und Gesetz mit eiserner Hand regieren, tritt bei ihm zu sehr in den Hintergrund zurück. Darum ist Alles so ganz Leidenschaft und Affekt; darum wachsen seine Charaktere und ihre Thaten, von keinem objektiven Maaße in Schranken gehalten, so leicht in's Ungeheure und Unnatürliche aus; darum fehlt die Besonnenheit und Gründlichkeit der Motivirung, der entwickelnde Fortschritt und die Harmonie der Bewe-

gung in Action und Sprache. In vieler Beziehung tritt sonach Marlowe mit Thomas Kyd zusammen in entschiedenen Gegensatz gegen Greene und Peele: auch Kyd's Dichtungen leiden an diesem einseitigen Uebergewichte des lyrischen Elements im angegebenen Sinne des Worts, während bei Peele und Greene, wie gezeigt, umgekehrt das epische Element einseitig vorherrscht und ihren dramatischen Styl zur episirenden Manier herabsetzt. Marlowe hat indeß noch in einem andern Sinne Manier. Er stellt nämlich jene subjektive, lyrische Seite des menschlichen Lebens und Geistes nicht in ihrer vollen, objektiven Wahrheit dar, sondern in einer Auffassung, die eben nur ihm und seiner Individualität angehört; er hebt willkürlich nur die Eine Seite des Ganzen heraus, und läßt die andre fallen: nur maßlose Begierde, Leidenschaft und Selbstsucht regieren in seinen Stücken; ein titanisches Ringen, die ganze Welt dem eignen Ich unterthänig zu machen, beseelt seine Helden; alle übrigen Elemente des Gemüthslebens sind kaum dem Keime nach angedeutet. Dieß hängt mit seiner allgemeinen Lebens- und Weltanschauung zusammen, durch die er von allen übrigen Dichtern seiner Zeit sich loslöst und ihnen einsam gegenübersteht. Wir haben den Kern derselben oben bereits angegeben. Es treten darin, nur unklar, übertrieben und verzerrt, die Hauptmomente, durch welche der Geist der neueren Zeit vom Wesen des Mittelalters sich unterscheidet, deutlich hervor. Dort wie hier ist das regierende Princip nicht mehr, wie im Mittelalter, die Herrschaft gewisser objektiver Gewalten und allgemeiner Ideen, nicht mehr die Eintheilung des Lebens in abgeschlossene Kreise in denen der Einzelne gleichsam nur einen einzelnen Radius bildete, sondern umgekehrt die Subjektivität des Geistes, die Persönlichkeit und ihr Streben, sich von aller äußerlichen Schranke und Autorität loszumachen, ihre innere Freiheit und Selbstständigkeit nicht nur als ein unantastbares Recht zu behaupten, sondern ihr auch äußerlich Raum und Geltung zu verschaffen. Bei Marlowe hat indeß dieses Streben so zu sagen noch einen romantisch mittelalterlichen Charakter: es ist theils noch unklarer Trieb, theils noch phantastisch-idealistisch, getragen von einem Schwunge der Einbildungskraft, der es einerseits ins Schrankenlose verflüchtigt, andererseits über alle Wirklichkeit hinaus auf eine schwindelnde Höhe hebt, auf welcher es nothwendig sich selber überstürzt. Sonach herrscht in Marlowe noch die

Romantik des Mittelalters, aber nicht mehr erfüllt von der festen, in sich consequenten mittelalterlichen Weltanschauung; es kündigt sich in ihm bereits der Geist der neueren Zeit an, aber noch nicht geregelt durch das Maaß und Gesetz, welches eine gediegene Erkenntniß des wirklichen Lebens in Natur und Geschichte an die Hand giebt. —

Man sieht aus dieser kurzen Skizze, wie leicht und doch auch wiederum wie schwer es Shakspeare'n gemacht war, mit solchen Vor- und Mitarbeitern weiter zu bauen. Die Elemente waren vorhanden und ausgebildet, das Fundament gelegt, das Baumaterial wohlzubereitet; es kam nur darauf an, das was noch vereinzelt, auseinandergefallen, oder ungehörig gemischt war, organisch zu verbinden. Dazu gehörte aber die geschickte Hand eines großen Baumeisters. Mit andern Worten: es war Shakspeare's Beruf, den Greeneschen und den Marloweschen Styl der dramatischen Kunst so zu verschmelzen, daß die Vorzüge beider bewahrt, die Fehler beseitigt wurden, und also ein neuer, höherer Styl hervorging, der, wie der Begriff des Dramas es fordert, die epische und die lyrische Kunstform zu vollkommener organischer Einheit in sich zusammenfaßte. Das konnte freilich nur geschehen durch eine gleichmäßige Vertiefung des ideellen Gehalts und Ausbildung der poetischen Form; nur ein Dichtergenius, der die ganze Tiefe der mittelalterlichen wie der neueren Weltanschauung und das volle Geheimniß der Schönheit der Form mitbrachte, konnte der Aufgabe genügen. Wie Shakspeare seinen Platz, auf den er hiernach in der Geschichte der Kunst gestellt war, ausgefüllt habe, wird im Folgenden näher entwickelt werden. Hier sei nur noch bemerkt, daß er, ganz seiner Stellung gemäß, anfänglich dieselbe Bahn einschlug, auf der ihm Greene und Marlowe um wenige Schritte vorausgegangen waren. Sein Perikles, Fürst von Tyrus, und, wenn das Stück von ihm ist, Leben und Tod des Thomas Cromwell sind offenbar in Greeneschen Weise gearbeitet, während Titus Andronicus entschieden an Marlowe's Styl sich anschließt. Daß er beide in ihrer eignen Manier übertraf, versteht sich von selbst, und war nothwendig, wenn er über sie hinauskommen sollte. In Heinrich VI ist er schon weit eigenthümlicher und selbstständiger, und in Romeo und Julie erscheint bereits der volle ganze Shakspeare in seiner eminenten Größe. Die Verwandtschaft und Verschiedenheit dieser Dramen von Greene's

und Marlowe's Stücken näher herauszuheben, behalte ich mir für die unten folgende Kritik der Shakspeareschen Dichtungen vor.

Fragen wir also schließlich, wie viel Shakspeare seinen Vorgängern und Zeitgenossen zu verdanken hatte, so werden wir sagen müssen: Lernen im engern Sinne konnte er nur das, was sich in der Kunst überall nur lernen läßt, das Technische, die Bühnenkenntniß und Theaterpraktik, d. h. die Einrichtung eines Stücks in solcher Form, daß es sich leicht und schicklich darstellen läßt und bei der Darstellung seinen Effekt nicht verfehlt. Letzteres hängt aber vorzüglich davon ab, daß das Drama auch drastisch sei, d. h. eine lebendige, rasche, auch äußerlich sichtbare Action entfalte, daß also auf der Bühne wirklich etwas geschehe, und die Personen nicht blos nach dem sprüchwörtlichen Ausdruck reden wie ein Buch. Weil damals die Stücke stets so ausschließlich für die Bühne geschrieben wurden, daß es noch zu Shakspeare's Blüthezeit Vielen lächerlich schien, die Werke eines dramatischen Dichters als literarische Artikel zu ediren, so ist es kein Wunder, daß die älteren Englischen Dichter sich durch Bühnenkenntniß und Theaterpraktik auszeichneten; — selbst Marlowe's Dramen haben trotz jenes Uebergewichts des subjektiven Pathos doch zugleich unendlich viel wirkliche Action. Wie gelehrig Shakspeare in diesem Punkte gewesen, wie er auch darin bald seine Lehrmeister übertroffen, weiß Jeder, dem es so gut geworden, einmal ein Shakspearesches Stück verständig und angemessen aufführen zu sehen. Während in unserem papierenen Zeitalter noch immer unsere besten Dramen mehr für das lesende als das schauende Publicum geschrieben werden, sind Shakspeare's Stücke sämmtlich durchaus bühnengerecht, und gewinnen daher bei einer guten Darstellung in eben dem Maaße, als jene verlieren. Ja man kann seinen dramatischen Styl nicht vollkommen würdigen, wenn man nicht fortwährend im Auge behält, daß er nicht für den Druck, sondern nur für die Bühne schrieb, und daher voraussetzte, daß die Aufführung seine oft schroffe und eckige Zeichnung der Charaktere, Trockenheiten des Colorits, Unklarheiten in der Entwickelung der Action und Dissonanzen in der Gruppirung der Handlungen und Charaktere mildern werde. In dieser Beziehung hat Shakspeare ohne Zweifel sehr viel dem guten Beispiele seiner Vorgänger zu verdanken. —

Fragen wir dagegen, was konnte er von ihnen hinsichtlich des ideellen Gehalts und der künstlerischen Form lernen, so werden wir antworten müssen: wenig und doch auch wieder viel. Wenig, weil kein einzelnes Werk seiner Vorgänger und Zeitgenossen ihm ein irgend genügendes Vorbild gewähren konnte; viel, weil der allgemeine Styl der dramatischen Kunst, den er vorfand, der allgemeine Gang ihrer Entwickelung, in den er eintrat, ganz vorzüglich geeignet war, sein Genie für die dramatische Poesie auf den rechten Weg zu leiten, zu zeitigen und zur höchsten Vollendung zu führen. Suchen wir uns den eigenthümlichen Charakter des Alt-Englischen Schauspiels zur Zeit des Auftretens Shakspeare's durch Vergleichung mit den berühmtesten Bühnen aller Zeiten deutlicher zu machen, so werden wir finden: Unser Deutsches Drama ist viel zu lyrisch und contemplativ, der Affekt und die Leidenschaft, statt in Handlungen hervorzubrechen, sprudeln und brausen gleich den Wassern eines Springbrunnens nur aus sich selbst heraus und in sich selbst zurück; das Gefühl schwärmt elegisch oder zieht sich krampfhaft nach innen zusammen; der Verstand reflektirt und philosophirt, statt den Willen zu ergreifen und ihm die Mittel zu seiner Verwirklichung an die Hand zu geben. Das Spanische Drama dagegen neigt zu sehr zur Epopöe oder vielmehr zum Romane, dem modernen Epos: es ist durchweg dramatisirter Roman, dialogisirte Legende, ein Cyclus von Romanzen, in die äußere dramatische Form gegossen. Das sogen. klassische Drama der Franzosen hat in seiner Nachäffung der Alten das plastische Element ergriffen und zum Hauptmotive seiner Gestaltung gemacht; aber die Plastik ist ihm unter der Hand zur bloßen Schaustellung geworden: die Diction prunkt mit ihrer hochtrabenden Rhetorik und künstlichen Versbildung; die Leidenschaft brillirt mit dem Glanz ihres Feuers und der Farbenpracht ihres Pathos; das Gefühl cokettirt mit seiner Zartheit und Feinheit, der Verstand mit seinem Witz und seinen zierlichen Gedanken; aber die Action geht leer aus, oder bildet nur das hölzerne Gerüste, auf dem alle diese schönen Sachen ausgestellt werden. Selbst das Griechische Theater, wenigstens die viel bewunderte Tragödie ist nur eine höchst gelungene Verschmelzung des Lyrischen und Plastischen: die hinreißende Macht des subjektiven Pathos in der gleich hinreißenden Gestalt plastischer Schönheit bezaubert gleichsam den Sinn, daß er den schleppenden Schritt

der Handlung, den Mangel an Wechsel der Begebenheiten, kurz die Armuth der eigentlichen Action kaum bemerkt; es fehlt die Fülle des epischen Lebens, die Mannichfaltigkeit der Individualitäten, das Zusammenwirken der von außen eingreifenden Ereignisse mit den von innen kommenden Thaten, um ein vollständiges poetisch-dramatisches Abbild des Lebens zu liefern. — Alle diese Elemente, das lyrische Pathos und der contemplative Gedanke, die epische Begebenheit und die plastische Gestalt, getragen und durchdrungen vom lebendigen Principe der Action, gehören aber im ächten Drama so zusammen, daß nur ihre gleiche Geltung als gleichberechtigter Momente der Action den wahren dramatischen Styl ausmacht. Ich bin so kühn, zu behaupten, daß diesem Ideale des dramatischen Styls das Englische Theater am nächsten kommt und daß eben darin seine Eigenthümlichkeit besteht, welche Shakspeare nur weiterbilden, nicht verändern konnte und durfte. Zwar tritt das Plastische in ihm zu sehr zurück; es kann nicht zu seinem vollen Rechte kommen, theils weil der Körper des Englischen Dramas gleichsam zu wenig Fleisch und Blut hat und die Knochen und Sehnen zu stark hervortreten, um der plastischen Fülle und Rundung Raum zu lassen, theils weil es sich so rasch und kräftig bewegt, daß die Ruhe und Würde des Plastischen sich nicht damit vereinigen läßt. Dieser Mangel — den Göthe und Schiller trefflich gehoben haben, wenn sie nur nicht auch das drastische Leben der Action mit aufgehoben hätten! — ist indeß einerseits am erträglichsten, andrerseits bietet das Englische Drama einen nicht zu verachtenden Ersatz. An die Stelle des Plastischen tritt nämlich bei ihm das Pittoreske, die Gegensätze von Licht und Schatten, von Hohem und Gemeinem, von Ernst und Scherz, von Wahrheit und Dichtung, das Helldunkel der mannichfaltigsten Uebergänge vom sonnenklaren Mittag zur tiefsten Nacht, das Farbenspiel der verschiedenartigsten Erscheinungen in mannichfaltigster Gruppirung, der romantische Duft der Ferne, der die Wirklichkeit mit einem idealen Jenseit verbindet; wie in der Malerei zeigen die Figuren mehr Schönheit und Harmonie des Colorits als der Gestalt und der Attitüde, mehr Fülle des Inhalts als Vollendung der Form, mehr Prägnanz des Charakters als Bedeutsamkeit und Anmuth der Erscheinung; das Individuelle, Charakteristische überwiegt entschieden über das Allgemeine, Ideale: letzteres ist allein in

dem Ganzen der Action niedergelegt, in den einzelnen Figuren tritt es nur mittelbar hervor, insoweit sie an der Action Theil haben und als Träger der Grundidee fungiren.

Mit dem Allen ist freilich nur gesagt, daß das Englische Theater das Wesen der Aktion mit einer Klarheit, Sicherheit und Energie ergriffen und künstlerisch verarbeitet hat, wie kein andres. Allein die Action ist eben die Seele des Dramas, dasjenige, wodurch es Drama ist. Weil dem Englischen die Handlung Alles gilt, hat es eine gewisse Kälte und Sprödigkeit; es ist nicht nur fern von aller Sentimentalität, sondern es zeigt fast durchgängig jene Gleichgültigkeit gegen das Gefühl, die ich die historische nennen möchte: es geht mitleidlos, wie die Geschichte, über die Seelenstimmungen des Einzelnen hinweg, und nur so weit sie zu Handlungen werden, zollt es ihnen Theilnahme und Aufmerksamkeit. Es hat jenen eigenthümlichen Humor, den ich wiederum den historischen nennen möchte, jenen Humor, mit den Schicksalen des Einzelnen, obwohl es sie in drastischer Lebensfülle darstellt, doch zugleich zu spielen. Es hat überhaupt etwas Kaustisches, Sarkastisches, eine gewisse Schroffheit und Strenge, mit der es alles Einzelne behandelt, trockenes Colorit, grelle Lichter und Schlagschatten, schroffe Wendungen, unschöne Stellungen und Verkürzungen; aber stets scharfe, nur oft zu skizzenartig gehaltene Zeichnung, stets charakteristische Gestalten, stets Leben und Bewegung im Einzelnen wie im Ganzen. Die Bahn, welche diese Bewegung beschreibt, ist keine breite Heerstraße mit Ruhebänken und offenen Plätzen zu Rück- und Ueberblicken, sondern ein schmaler, unebener Weg, der Gang rasch und unaufhaltsam, ungleich, bald ruhig fortschreitend, bald springend und abschweifend, aber stets ohne Unterbrechung weiterstrebend, — wie der Gang der Geschichte. Alle Stoffe sind dem Englischen Drama gerecht, die kleinen Begebenheiten des bürgerlichen Alltagslebens wie die großen Haupt- und Staatsactionen der Fürsten, die geheimen Familien-Ereignisse wie die öffentlichen Angelegenheiten, profane wie heilige Geschichte, die ferne Sage mit ihren Wundern und dunkeln, riesigen Gestalten wie die helle Gegenwart mit ihrer compakten Natürlichkeit, Menschliches und Göttliches, Hohes und Gemeines, Fremdes und Einheimisches, Alles wird von ihm mit gleicher Liebe umfaßt; in dieser Beziehung hat es eine Universalität, die ich wiederum die historische

nennen möchte, weil sie alle Gebiete des Lebens umfaßt, ausgenommen diejenigen, wo es keine Handlung giebt. Die Englische Sprache endlich hat eine eigenthümliche Kürze und Präcision, eine große Schärfe und Mannichfaltigkeit in der Bezeichnung aller Gegenstände des äußeren, praktischen Lebens, viel Knochen und Sehnen, aber wenig Fleisch und Blut; daher eine gewisse Eckigkeit der Bewegungen, eine gewisse Lockerheit der Zusammenfügung, eine gewisse Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit gegen die logischen Gesetze; daher ist sie für das aktive Leben höchst brauchbar, aber arm und unbehülflich im Ausdruck des Gemüths- und Geisteslebens. Deshalb eignet sie sich weniger für die Lyrik und das Epos, aber desto mehr zum Drama, zum Ausdruck des Handelns und seiner Wirkungen, des Willens und seiner Motive, des Affekts, der Begierde, der Leidenschaft. Diese allgemeine Beschaffenheit giebt schon der Diction des Englischen Dramas von Hause aus ein dramatisches Gepräge: sie spricht nie in sich hinein, sondern stets in lebendiger Beziehung zum praktischen, gegenständlichen Leben; ihre Spitze ist stets nach außen gekehrt, stets auf die Handlung hinweisend, gleichsam selber stets auf dem Sprunge in Handlung überzugehen; sie ist durch und durch dialogisch, selbst der Monolog gleicht noch immer einem Zwiegespräch zwischen der redenden Person und ihren Beziehungen zur Außenwelt, ihren Verhältnissen und Zuständen, ihren Plänen und Absichten. —

Erwägt man den unberechenbaren Vortheil, der dem Genie entspringt, wenn es von Anfang an auf die rechte Bahn geleitet wird, gebnete Wege vorfindet, und daher seine besten Kräfte nicht in blinden Versuchen auf falschen Richtungen zu verschwenden braucht, so wird man sagen müssen, daß Shakspeare seinen Vorgängern, den ersten Gründern dieses allgemeinen Styls des Englischen Dramas, außerordentlich viel verdankt. Das alte Vorurtheil, als sei er der einzige Lichtpunkt in einer weiten Finsterniß, wird daher, hoffe ich, schon durch die obige skizzenhafte Darstellung einigermaßen zerstreut worden sein. Je mehr man die Geschichte des Englischen Theaters kennen lernt, desto mehr überzeugt man sich, daß er in der That nur ein Glied in der organischen Entwickelung eines großen Ganzen war, daß er nur vollendete, was Andre vor ihm angelegt hatten, daß er nur der

Meister unter einer Anzahl tüchtiger, vor und mit ihm arbeitender Gesellen war.

Freilich aber ist Shakspeare eben deshalb nicht bloß ein Punkt, sondern der Gipfel- und Mittelpunkt in dem Kreise der Kunstbildung, in den er eintrat. Die Peripherie bestimmt freilich auch das Centrum, kann aber von ihm aus erst überschaut und mit Sicherheit gemessen werden. Wie mächtig daher Shakspeare auf die Gestaltung der dramatischen Kunst seiner Zeit einwirkte, wie er überall die nur angelegten Fäden erst zu einem großartigen kunstvollen Gewebe ausspann, wie er das Gebäude, das er vorfand, nicht bloß vollendete, sondern zugleich nach einem höheren Maaßstabe neu schuf, wie demgemäß von ihm mindestens eben so viel Licht über seine Vorgänger und Zeitgenossen geworfen wird, als umgekehrt, und wie daher erst von der Höhe, die er erreichte, das Wirken und Streben, der Werth und die Bedeutung jener richtig geschätzt werden kann, soll in den folgenden Abschnitten näher gezeigt werden.

Zweiter Abschnitt.

Shakspeare's Leben und Zeitalter.

Das Zeitalter, in welchem ein Genius wie Shakspeare geboren wurde, muß auch die Kraft gehabt haben zur Hervorbringung und Zeitigung einer solchen Furcht. Denn jeder Mensch und zumal der welthistorische Mensch ist seinem Geiste nach zugleich Geschöpf des Geistes der Weltgeschichte, und seine Geburt kann als eben so nothwendig angesehen werden, wie jede große Erfindung nicht bloß ein willkührlicher, zufälliger Akt ihres Erfinders, sondern das nothwendige Produkt eines zu befriedigenden Bedürfnisses der Zeit ist. Erst als die Fortbildung des menschlichen Geistes des Magnets, des Schießpulvers, der Buchdruckerkunst ꝛc. bedurfte, wurden sie erfunden. Erst als der Gang der Weltgeschichte eines Luther, Dante, Raphael, Shakspeare ꝛc. bedurfte, wurden sie geboren. — Die 12 Jahrzehende von 1480 bis 1600 bilden eines der größten und reichsten Jahrhunderte in der Geschichte der Menschheit. Die überaus wichtige Erfindung der Buchdruckerkunst (1440) war vorausgegangen, um die Hebel und äußeren Mittel zu gewähren zum großen Umschwunge des Rades der Zeiten. Wie Columbus eine neue irdische Welt entdeckte, so erstand in Luthers Reformation eine neue geistige Welt. Kunst und Wissenschaft des Alterthums erhoben sich aus langer Lethargie zu frischem, kräftigem Leben. Aber auch die neuere, eigenthümlich christliche Kunst feierte ihre größten Triumphe: es war das Zeitalter der hohen, noch immer unerreichten Meister der Malerei, eines Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael, Titian, Correggio, Dürer; der unsterblichen, in der Kirchenmusik Epoche machenden Musiker, eines Palestrina, Giovanni Gabrieli, Orlando Lasso u. A.; es war endlich die Wiege der bedeutendsten neueren Dichter, eines Tasso, Cervantes, Lope de Vega, Calderon, und vor

allen eines Shakspeare. Wir können sagen, nothwendig war die Geburt und Wirksamkeit aller dieser großen Geister, einmal weil die schöpferische Kraft des Jahrhunderts auch in der Kunst sich offenbaren und die großen Ideen der Vergangenheit und Gegenwart auch in würdiger Form zur wirklichen Erscheinung kommen mußten, dann aber auch, weil der neuerwachten Kunst und Litteratur des Alterthums ein Damm entgegengesetzt werden mußte, damit sie nicht die christliche Kunstbildung überfluthe, und in falscher überschätzender Nachahmung aus ihrer Bahn reiße. An den Werken der genannten großen Meister, welche original aus dem Boden der christlichen Cultur aufgewachsen waren, konnte sich der Geist der neueren Kunst, wenn auch, wie später wirklich geschah, durch die Nachahmung des Antiken momentan unterdrückt, immer wieder emporrichten, und nach Ueberwindung des antiken Geistes zu neuer Kraft und Schönheit sich erheben.

Unter allen Staaten Europas war es insbesondere England, das im 16ten Jahrhundert groß und bedeutend hervortrat; während die übrigen gegen Ende desselben politisch mehr oder minder sanken, blühte hier unter dem glücklichen Scepter Elisabeths ein frisches, kräftiges Leben auf. Durch die langen Kämpfe mit Frankreich und die fast eben so langen Bürgerkriege zwischen der weißen und rothen Rose war die Kraft des mittelalterlichen Feudalstaates gebrochen; die königliche Gewalt hatte das Uebergewicht und damit die politische Lage des Staats und Volks eine neue Gestalt gewonnen. Heinrichs VIII. Uebertritt zum Protestantismus brachte eine mächtige Bewegung in das religiöse und kirchliche Leben. Die Theilnahme artete zwar zunächst in Parteisucht und gegenseitige Verfolgung aus; allein der gesunde, kräftige Keim, der einmal gepflanzt war, konnte in seiner Entwickelung wohl zurückgehalten, aber nicht vertilgt werden, und trug bald die schönsten Blüthen und Früchte. Durch die Verfolgungen der katholischen Maria wurde in der That der Protestantismus nur zu größeren Anstrengungen angespornt, und mehr gestärkt als geschwächt; unter Elisabeths begünstigender Regierung hob er daher mit freiem Aufschwunge das Haupt empor und erdrückte den Gegner. Der extreme Gegensatz zwischen Katholiken und Puritanern fand in der Englischen Episcopal-Kirche von Anfang an eine glückliche Vermittelung. Während jene Alles beim Alten lassen, die Puritaner dagegen überall

neuern wollten, und in ihrem Fanatismus theils die Kirche vom Staate völlig loszureißen, theils alles freiere Leben in Sitten, Kunst und Wissenschaft zu unterdrücken gedachten, nahm die Episcopal-Kirche alle nothwendigen Neuerungen auf und suchte doch zugleich das Alte so viel als möglich zu erhalten. Elisabeth's und Burghley's Milde und Strenge, beides fast immer am rechten Ort angebracht *), hielt die Parteien im Zaume, ohne doch den neuen Aufschwung zu hemmen. Glückliche Kriege für die Religionsfreiheit der protestantischen Glaubensbrüder in Frankreich und den Niederlanden, Eroberungen in Westindien, neue Entdeckungen in entfernten Welttheilen, die festere Begründung der Englischen Herrschaft in Irland, der dauernde politische Einfluß in Schottland, besonders aber der große Sieg über Spanien, — das Alles trug dazu bei, die Thatkraft der Nation anzuregen, ihren Blick auf große Unternehmungen zu richten, und das Bewußtsein ihrer politischen Bedeutung zu wecken und zu stärken. Namentlich war es der Triumph über Philipp's unüberwindliche Armada, der das Selbstgefühl und den Patriotismus bis zu poetischer Begeisterung erhöhte. In sieben Tagen war die spanische Flotte durch die Tapferkeit und Geschicklichkeit der Engländer so übel zugerichtet, daß sie sich in den Hafen von Calais flüchten mußte. Englische Brander, Mangel an Proviant, Angst und Verwirrung ließen ihr indeß auch hier keine Ruhe, und brachten sie in eine so verzweifelte Lage, daß sich Medina Sidonia zum Rückzug entschloß. Die Hand Gottes endlich gab den Ausschlag: auf dem Rückwege um Schottland herum zerstreuten und vernichteten furchtbare Stürme den größten Theil der Schiffe. Der Sieg der Britten war vollständig. «Im ganzen Lande wurden daher Dankfeste gefeiert, und am 29sten November 1588 hielt Elisabeth unter unglaublichem Jubel einen Triumphzug in London. Die Bildnisse der brittischen Feldherrn wurden vorgetragen, die Siegeszeichen in der Paulskirche aufgehangen, und der Anrede der Königin und den Preisvertheilungen an die Krieger und Seeleute folgte ein feierlicher Gottesdienst» **). — Mit Recht macht daher Tieck darauf aufmerksam, daß dieß große Ereigniß

*) Raumer, Gesch. Europas seit dem Ende des 15ten Jahrh. II, 530 ff. J. Lingard, Gesch. v. England, übers. v. Salis VIII, 300 ff.

**) Raumer a. a. O, 588 f.

vorzugsweise auch auf die Geschichte der Kunst von Einfluß gewesen, und zur Entwickelung des höheren Geistes, der die dramatische Poesie seitdem ergriff, beigetragen haben dürfte *).

Durch glücklichen Handel und einen weit ausgebreiteten Erwerbstrieb war Reichthum und Wohlstand im Innern des Landes, besonders unter dem Bürgerstande, ungemein angewachsen. Herr von Bouillon bemerkt in dem Berichte über seine Gesandtschaftsreise nach England vom Jahre 1596, daß die niedere Klasse des Volks verhältnißmäßig sehr reich sei, weil sie zwar gut, aber doch sparsam lebe und keineswegs durch viele Abgaben gedrückt werde, so daß denn auch die Städte durch Handel und Gewerbe bedeutend zunahmen; und der Venetianer Molino erklärt (in einem Berichte über England v. J. 1607) London für die erste Stadt Europas sowohl durch ihre Größe, als durch Lage und Zahl der Einwohner (deren sie mehr als 300,000 und zwar lauter bürgerliche habe, da die adeligen fast immer auf dem Lande lebten), voll von Kaufleuten und Waarenlagern aller Dinge, die irgend nützlich oder angenehm seien, mit vielen schönen Gebäuden und trefflichen Kirchen **) u. s. w. Der Adel dagegen war nach Bouillons Angabe sehr verschuldet, so daß Kaufleute vielfach die Besitzungen der Edelleute erwarben und vornehme Mädchen Leute geringeren Standes heiratheten. Dieß hatte seinen Grund nicht nur, wie Bouillon behauptet (vgl **N. Drake: Shakspeare and his Times etc. Lond. 1818. II, 92 ff. 138 ff.**), in dem übertriebenen Aufwande an Kleidern und Bedienten, wozu, wie wir oben sahen, oft auch Schauspieler, in der Regel aber ein Narr (**Domestic Fool** — Drake **II, 140.**), gehörten, sondern auch in den vielen pomphaften Festen, in denen sich die damalige vornehme Sitte gefiel. Elisabeth selbst, sonst wohl bis zur Knauserei sparsam, trieb in Kleidern und Festlichkeiten einen ausschweifenden Luxus ***), und verleitete durch ihre Besuche auf den Landsitzen der Lords und in den Provinzialstädten diese zu gleichem Aufwande. Bei solchen Festen wechselten Turniere, prächtige Aufzüge, Maskeraden und Tänze mit gehaltreichen ernsten Gesprächen ab; aber auch Schauspiele, Komödien und Tra-

*) S. die schöne Stelle im Dichterleben **I, 89.**

) Raumer, Beiträge **I, 606. 624.

***) Raumer, Gesch. **II, 618** Lingard a. O. **415. 418.** Drake **II, 90** f.

göbien durften nicht leicht fehlen *). Ein Augenzeuge beschreibt ein solches Fest, das die Königin im Frühlinge 1581 auf ihrem Schlosse Hamptoncastle gab. Der Mittelpunkt des Ganzen war ein prachtvolles Turnier. «Zu beiden Seiten und an beiden Enden eines Platzes waren für die außerordentlich große Zahl der Zuschauer Gerüste errichtet. Zuerst erschienen 40 Lords und Edelleute, reich gekleidet und mit Edelsteinen geschmückt, auf prachtvoll gerüsteten italienischen und spanischen Pferden. Dann acht Herolde, welche die englischen Wappen trugen, und 4 Trompeter in gelbem und rothem Sammet. Hierauf 4 Marschälle und Turnierrichter, begleitet von vielen Edelleuten. Nunmehr die 4 kämpfenden Schaaren: zuerst die des Grafen von Arundel ꝛc. — — Nachdem diese mit eingelegter Lanze und geschlossenem Visir die ganze Rennbahn durchritten hatten, ordneten sie sich vor der Königin. Jetzt ward auf Maschinen ein alter Thurm herangerollt, auf welchem sich ein dreifacher goldner Kronleuchter und eine Fackel erhoben. Und aus der Oeffnung des Thurms wand sich eine große Schlange hervor, welche die Bäume hinanklettern wollte, die mit Früchten reich beladen zur Seite standen. Hinter dem Thurme 6 Adler, geschickt nachgebildet, in deren Leibern Musiker und Trompeter steckten. Jetzt zwei Pferde ohne Sattel, ganz vergoldet und auf jedem ein Knabe mit langen vergoldeten Haaren und in fliegenden Silberflor gekleidet. Hierauf ein Triumphwagen, der sich scheinbar rückwärts bewegte, und darauf die Schicksalsschwestern, die an einer großen goldenen Kette einen Ritter gefangen hielten» — u. s. w. Am folgenden Tage, an dem der Schwertkampf statt fand, fehlte es nicht an ähnlichen sinnreichen und phantastischen Erfindungen **).

Die Moralität war freilich nicht die strengste. Namentlich wurde das Geschlechtsverhältniß sehr leicht und locker genommen und hatte mehr das Gepräge einer ritterlichen, sinn- und phantasiereichen Galanterie, als den ernsten, religiös-sittlichen Charakter, den im Allgemeinen das Mittelalter, wenigstens in England, festgehalten. Liebesintriguen und galante Abentheuer ge-

*) Raumer a. O. nach Johnston 252. Aikin II, 307. Osborn Mem. of Elisab. 380.

**) Raumer, Briefe aus Paris zur Erläut. d. Gesch. des 16. u. 17. Jahrhunderts ꝛc. II, 500 f. 504.

hörten zum Leben eines jungen Gentleman. Elisabeth, obwohl vielleicht der That nach rein und unbescholten, ging doch in der leichtfertigen Weise, mit der sie durch Wort und Benehmen ihre Herzensneigungen zur Schau trug, mit lockendem Beispiel voran. Dem Grafen Leicester z. B. ließ sie Zimmer neben ihrem Schlafgemache anweisen; Hennage, Hatton, Raleigh Oxford, Blount, Simier, Anjou galten allgemein für ihre erklärten Liebhaber; von ihrer Neigung gegen Essex machte sie auch späterhin, nachdem sie ihn um Verrath hatte hinrichten lassen, gar kein Hehl, und noch in ihrem hohen Alter begünstigte sie einen Grafen Klancart, bloß um seiner Schönheit willen, in auffallender Weise *). Ohne einen Liebhaber dieser Art, der halb der Diener ihrer Majestät, halb der Anbeter ihrer Schönheit war, scheint sie nicht haben leben zu können. Die Höflinge und Alle, die in ihre Nähe kamen, theils um diesem Zuge ihres Herzens, theils um ihrer bekannten Eitelkeit gefällig zu sein, überboten sich in Galanterien und Schmeicheleien. Der ganze Hof aber ahmte natürlich dem Beispiele der Königin nach, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn ihn strenge Moralisten wie Faunt und Harrington einen Ort nannten, «wo alle Abscheulichkeiten im höchsten Grade herrschten, wo wenig Gottseligkeit und Religionsübung, wohl aber allgemein ausschweifende Sitten und schlechte Gespräche zu finden seien, und wo es keine andere Liebe gebe, als jene des geilen Gottes der Galanterie Asmodeno» **). Daß die Nation zum Theil wiederum dem Beispiele des Hofes folgte, läßt sich ohne Weiteres voraussetzen; auch giebt Molino den Engländern ausdrücklich Unmäßigkeit und Völlerei Schuld. Namentlich scheint das Laster der Trunksucht ziemlich allgemein verbreitet gewesen zu sein (Drake II, 124. 128 f.). — So verwerflich das Alles ist, so läßt sich doch nicht leugnen, daß jene Art des festlichen Luxus, wie diese Freiheit der Sitten, in einem jugendlichen, thatkräftigen, noch nicht entnervten Zeitalter das Leben mit einem poetischen Nimbus umkleiden mußten, der dem Aufblühen der Dichtkunst nur förderlich sein konnte. Andererseits hatte die übergroße Freiheit an der finstern Sittenstrenge der Puritaner ihr kräftiges Gegengewicht, und da

*) Lingard a. O. 419 f. Raumer, Beitr. 610. 614.

**) Birch I, 39. 25. Nugae antiquae, 166. Lingard a. O.

scharfe Gegensätze in der Geschichte stets auch ihre Ausgleichung finden, so läßt sich annehmen, daß besonders in den Mittelklassen des Volks ein gesunder Kern und in ihm das rechte Maaß zwischen höfischer Frivolität und puritanischem Pharisäismus lebendig gewesen sein wird.

Wie hoch die Kunst, wenigstens die Poesie, unter Elisabeths Regierung sich erhob, geht schon aus dem vorigen Abschnitte hervor. Man erstaunt über die große Menge poetischer Produktionen, die neben der eben so großen Anzahl von Dramen in allen Gebieten der Dichtkunst zur Zeit Shakspeare's erschienen sind; und muß dem fleißigen Drake, der sie (I, 601 ff.) aufzählt, beistimmen, wenn er die 52 Jahre von 1564 — 1616 das fruchtbarste Zeitalter der poetischen Litteratur Englands nennt. Obwohl die Königin nicht gerade große Summen zur Beförderung derselben verschwendete, so hatte sie doch, was besser war, einen gebildeten Geschmack und wahre Liebe, besonders zur Musik und Dichtkunst: sie spielte vortrefflich Klavier, sang zur Guitarre, übersetzte aus Horaz und andern Klassikern, und versuchte sich in eignen lyrischen Gedichten, denen man eine gewisse Grazie und dichterischen Schwung nicht absprechen kann *). Daß Hof, Adel und Volk auch darin mit ihr wetteiferten, bedarf nach dem Obigen keiner Erinnerung und wird sich aus dem Folgenden näher ergeben. Aber auch die Wissenschaft war hoch geachtet, und soweit es der mehr thatkräftige als contemplative Geist des Zeitalters gestattete, auch gefördert. Mit der Reformation war für sie ein neues Morgenroth angebrochen. «Wer viel Geld hat, schreibt der Florentiner Petruccio Ubaldini bereits im Jahre 1551 über England **), läßt Söhne und Töchter studiren, und Latein, Griechisch und Hebräisch lernen; denn seitdem jener Sturm der Ketzerei in das Land eingebrochen ist, hält man es für nützlich, die heil. Schriften in der Ursprache zu lesen. Aermere, die nicht im Stande sind, ihre Kinder wissenschaftlich zu erziehen, wollen doch nicht unwissend oder der Feinheit der Welt ganz fremd erscheinen» u. s. w. Der einzige Name eines Baco von Verulam, den man mit Recht an die Spitze der

*) Raumer, Gesch. II, 616 f. Lingard VIII, 417. Mehr darüber bei Camden 736. Keralio V, 464. Andrews I, 107, 204. Lodge II, 41. III, 148. Sydney pap. I, 375. 385. II, 262.

**) Raumer, Briefe aus Paris ꝛc. II, 70.

neueren Geschichte der Wissenschaft und Philosophie stellt, muß hier mehr beweisen, als ein dickleibiger Meßkatalog voll hochtrabender Büchertitel. Er ist der Repräsentant der freien wissenschaftlichen Forschung, welche seit der Reformation über alle Gebiete des geistigen Lebens sich auszubreiten begann, der Anfang einer neuen Culturperiode, in welcher der menschliche Geist durch die Kraft des forschenden Gedankens die ewigen Gesetze alles Daseins in Natur und Geschichte, Religion und Sittlichkeit, Kunst und Wissenschaft zu ergründen, die ewige Wahrheit in der Tiefe seines eignen Selbstbewußtseins zu finden suchte. Wenn auch zunächst nur Wenige in Baco's Geiste arbeiteten, so brach doch in allen Zweigen der Wissenschaft, namentlich aber im Gebiete der Theologie, das neue Lebensprincip mit unwiderstehlicher Macht hervor. Die Streitigkeiten zwischen Katholiken und Protestanten, Puritanern und Anhängern der hohen Kirche umspannen den ganzen vieläſtigen Baum der religiösen Erkenntniß, und wurden mit allen Waffen des Geistes, mit dem Schwerte der religiösen Begeisterung, wie mit dem Messer des kritisirenden Verstandes, in der Sphäre des Glaubens, wie des philosophischen Wissens durchgekämpft. Von Baco angeregt suchte Eduard Herbert, Graf von Cherbury (geb. 1581, gest. 1648) den Gehalt der Wahrheit in Religion und Sittenlehre zu erforschen, John Barclai (in seinem **Icon animorum. Lond. 1614.**) die Seelenlehre und (in seiner **Argenis. Paris 1621**) die Staats- und Regierungskunst im Sinne des neuen wissenschaftlichen Princips zu entwickeln. William Gilbert († 1603) strebte die ganze Naturlehre in ein neues System, das auf dem Principe magnetischer Anziehung beruhte, zusammenzufassen. John Neper († 1618) und Thomas Harriot († 1621), jener der Erfinder der Logarithmen, dieser der Vervollkommner der Algebra, waren ausgezeichnete Mathematiker. Diesen Helldenkern standen die Mystiker Robert Fludd (geb. 1574, gest. 1635) mit seiner ausgebreiteten Gelehrsamkeit und der Tiefe seiner theosophischen Anschauungen, Kenelmus Digby u. A. gegenüber. Besonders aber wurde das Studium der Alterthumswissenschaften mit einem neuen, bis dahin unerhörten Eifer betrieben (Drake **I**, 448 f.). Dadurch und durch den erhöhten litterarischen und merkantilen Verkehr der Völker unter einander verbreitete sich ein gewisser Nimbus von gelehrter Bildung über alle Gebiete des Lebens.

Auch hier ging Elisabeth mit ihrem Beispiele voran. Sie sprach drei fremde Sprachen (spanisch, französisch, italienisch) war sehr belesen, und verstand sich nicht nur auf die gegenwärtigen Angelegenheiten ihres Reichs wie ihrer Nachbarn sehr gut, sondern wußte auch, wie Bouillon sich ausdrückt, Etwas von den Wissenschaften und der Geschichte *). Daß sie mit dieser Bildung, obwohl vor Anderen ausgezeichnet, doch nicht allein stand, unterliegt keinem Zweifel. Wie weit namentlich eine, wenn auch im Allgemeinen nur oberflächliche Kenntniß des klassischen Alterthums, besonders der Poesie und Mythologie, durch alle Klassen des Volks von den höchsten herab bis in die niedrigsten Kreise hinein sich erstreckte, zeigen folgende, historisch verbürgte Züge. Elisabeth selbst sprach nicht nur lateinisch, sondern verstand auch Griechisch; Roger Asham, ihr Lehrer, rühmt ihre großen Fortschritte in dieser schweren Sprache, und versichert, daß sie während eines längern Aufenthaltes in Windsor an einem Tage mehr Griechisch gelesen habe, als ein dortiger Kanonikus in einer ganzen Woche Latein; — ja noch in ihrem fünfundsechzigsten Jahre übersetzte sie Plutarchs Schrift von der Neugier **). Ihr Nachfolger Jacob I. theilte ihre Vorliebe für Bücher und litterarische Beschäftigung; er war bei allen sonstigen Fehlern und Schwächen ein sehr gebildeter und in allen theologischen Wissenschaften sogar gelehrter Mann (Drake I, 434. Beaumont bei Raumer, Briefe II, 245 ff.), wie es scheint, auch nicht ohne Kunstgeschmack. Anspielungen, Citate und Darstellungen aus der alten Geschichte, Poesie und Mythologie durchzogen daher in Shakspeare's Zeitalter die ganze Conversation, — das sieht man aus Lyly's, Peele's, Greene's, Marlowe's Dramen, wie aus der ganzen Literatur der Zeit, — und Mädchen von Stande, die auf gute Erziehung Anspruch machen wollten, wurden daher sorgfältig im Lateinischen und Griechischen unterrichtet. Am Hofe, bei festlichen Gelegenheiten, waren häufig antike Mythen und Geschichten Gegenstand scenischer Darstellungen: ich erinnere nur an Edward's Damon und Pythias, an Lyly's Midas, an Peele's Anklage des Paris. Wenn die Königin den Landsitz eines der Großen des Reichs mit ihrem Besuche beehrte, so wurde sie an der Schwelle von den Penaten des Hauses begrüßt, von Merkur

*) Raumer a. O. Beitr. I, 607. Lingard a. O.

**) Raumer, Gesch. a. O.

empfangen und in ihre Zimmer geleitet. In den Gärten waren die Teiche mit Tritonen und Nereiden bedeckt, Waldnymphen (verkleidete Pagen) belebten die Gebüsche, und die Bedienten, zu Satyrn umgewandelt, hüpften nach den Befehlen ihrer Herrschaft hin und her *). Verließ die Königin am Morgen ihre mit Schildereien aus der Aeneide tapezirten Gemächer, so empfing sie Diana, und lud die jungfräuliche Herrscherin zur Jagd in ihren Waldgehegen ein, wo kein Aktäon ihrer Sprödigkeit nachstellen solle, u. s. w. Aehnliche Festlichkeiten veranstalteten die Städte, welche Elisabeth besuchte oder auf ihren Reisen berührte. In Norwich z. B. wurde sie durch eine Schaar von Göttern begrüßt, herabgestiegen vom Olymp, um ihr zu huldigen, an der Spitze Amor mit einem goldenen Pfeile, dem schärfsten seines Köchers, den er ihr überreichte und der abgedrückt von ihrer unwiderstehlichen Schönheit, ein Herz von Demant durchbohren würde. Selbst die Pastetenbäcker und Conditoren kannten ihren Ovid und Virgil: auf der Tafel glänzten plastische Zuckerarbeiten, einzelne bedeutsame Metamorphosen darstellend, und den beliebten Englischen **Plumcake** (den großen Rosinenkuchen) schmückte ein in Zucker gegossenes Relief von der Zerstörung Trojas (Warton a. O.). — Hiernach kann es nicht auffallen, daß auch Leute des gewöhnlichen Bürgerstandes, Männer wie Frauen, klassische Phrasen und mythologische Namen ꝛc., wo nicht aus Uebersetzungen der Alten selbst kannten, doch von den höhern Ständen aufgeschnappt hatten. Und es ist daher keineswegs ein Mißgriff Shakspeare's (wie es jetzt wohl scheinen könnte), wenn er z. B. in den lustigen Weibern von Windsor die Frau Page, eine nicht eben hochgebildete Dame, auf Falstaffs Liebesanträge mit einem mythologischen Gleichniß antworten läßt. Doch muß man auch in diesem Punkte seinen feinen poetischen Takt bewundern. Er fühlte bald, daß solche weithergeholten Bilder und Anspielungen, wenn auch von einer vorübergehenden Laune der Mode geheiligt, doch wie ein geschmackloser Schmuck nur störend wirken können. In seinen reiferen Werken findet man sie daher verhältnißmäßig äußerst selten.

*) So auf dem berühmten Feste in Kenilworth. Warton a. O. Drake I, 39 f. nach Gascoigne: **Princelie Pleasures at Kenilworth** und Laneham's **Letters**. Beide waren gegenwärtig, und von Gascoigne wurde eine Maske aufgeführt.

Ohne Zweifel gewann durch diese weitverbreitete Bekanntschaft mit den poetischen Blüthen der klassischen Litteratur die Geselligkeit und die ganze geistige Bildung an Anmuth der Form und Grazie der Bewegung. Das war der Vortheil, der daraus entsprang. Der Nachtheil wurde durch die selbstständige, originelle Bildungskraft des Englischen Geistes dieser Zeit vermieden. Trotz jener modischen Vorliebe ließ sich der Genius des Englischen Volks nicht aus seiner Bahn verschlagen. Das Anschließen an die antike Bildung diente ihm nur zum fröhlichen Spiele, bereicherte den geistigen und poetischen Gehalt des Lebens, vermehrte die Kenntnisse, übte den Witz und die Erfindungskraft, ohne sich doch des eigentlichen Kerns der geistigen Entwickelung bemächtigen zu können. Der Engländer blieb bei Alle dem seinen alten volksthümlichen Sitten, Gebräuchen und Institutionen getreu; auf das praktische Leben gewann die Verehrung des Alterthums wenig oder gar keinen Einfluß, und selbst das Theater ging, wie wir gesehen haben, seinen eigenthümlichen Bildungsgang, in den es die antikisirende Richtung nur wie ein einzelnes Motiv aufnahm.

Unmittelbar neben den Mythen des klassischen Alterthums standen daher im Geiste des Volks auch die tiefsinnigen Ahnungen und Anschauungen, die in den alten Sagen und Mährchen unserer nordischen Vorfahren niedergelegt sind. Das Geister-, Elfen- und Feenwesen, Zauberei und Hexerei, Astrologie und Alchymie, Nekromantik und alle die geheimen Künste und Wissenschaften des Mittelalters waren im Volksglauben noch lebendig, und nährten und füllten die Phantasie mit poetischen Bildern. Mit Mährchen und Wundergeschichten von Zauberern und Feen, Riesen und Zwergen, Geister- und Gespenstererscheinungen vertrieb man sich die Zeit der langen Winterabende. An einzelnen Tagen des Jahres veranlaßte der Glaube an Zeichen und Gesichte, Ahnungen und Prophezeihungen allerhand seltsame Ceremonien. In der Johannisnacht (**Mid-summer-Night**) z. B. sollten alle Zauberer und die ihnen unterthänigen Geister, im Kampf mit einander begriffen, umherschwärmen; gewisse Kräuter, in dieser Nacht zur rechten Stunde gepflückt, wunderbare Wirkungen thun ꝛc. Der Michaelistag brachte den alten Glauben an gute und böse Engel, die den Menschen durchs Leben führen (s. Shakspeare's Heinrich **IV.** 2r Thl. **I, 2. II, 4.** Antonius und Cleo-

patra II, 3. Macbeth —) in lebendige Erinnerung; andere besondere Eigenschaften wurden dem Marcus-, Valentins-, Allerheiligen- und andern Tagen beigelegt (Drake I, 316 f. II, 154. 302 f. 474 f.). — Shakspeare hat diese ehrwürdigen Reliquien des phantastischen Mittelalters, die unter dem abergläubischen Jacob I. auch bei den Vornehmen und Gebildeten wieder Leben und Ansehen gewinnen, in seiner tiefsinnigen Weise besonders zum Hamlet und Macbeth, zum Sturm und Sommernachtstraum (eigentlich: Johannisnachtstraum) benutzt und poetisch verklärt. —

Das Ritterthum, jene eigenthümliche poetische Blüthe am Lebensbaume des Mittelalters, bestand, wenn auch im Staate ohne Bedeutung und in vieler Beziehung ausgeartet, doch in seinen alten Grundsätzen der Liebe und der Ehre, in seinen poetischen Lebensformen, Sitten und Benehmen noch fort. Nicht nur bei einzelnen Gelegenheiten, wie noch unter Jacob I. zur Feier der Anwesenheit Christian's IV. von Dänemark, sondern fast alljährlich wurden Turniere und Wettkämpfe mancherlei Art gehalten *); — die Kleidung, obwohl außerordentlich wandelbar und oft geschmacklos übertrieben, doch stets glänzend, phantastisch, in den blendendsten Farben spielend, von Seide und Sammet mit Gold und Silber, Perlen und Edelsteinen geschmückt **), war in ihren allgemeinen Zügen noch immer die malerische Tracht des Mittelalters. Daher waren denn auch die Ritterromane und die alten Romanzen und Balladen sehr beliebt: die Sagen von König Arthur, von Haimon und Carl d. Gr., von Huon von Bordeaux, Amadis de Gaul, dem Ritter von der Sonne, den sieben Champions, von Palmerin de Oliva, Bevys von Hampton, Herrn Eglamour, Herrn Tryamoor, Lamwell, Isenbras, von Friar Rous, von Howleglas, Gargantua, Robin Hood ꝛc. ꝛc. (Drake I, 519 ff.), so wie die epischen Gedichte eines Bojardo, Ariosto, Tasso, erhielten und nährten den romantischen Sinn, der durch die muntern Erzählungen eines Boccaccio, Bandello und anderer Italienischer und Spanischer Novellisten ***) zu heiteren Spielen und Scherzen angeregt ward.

---

*) Bericht des französischen Gesandten Gr. Beaumont v. 12. Aug. 1606 bei Raumer, Briefe aus Paris II, 271 f. Mehr bei Drake I, 553. 555 f.

**) Näheres bei Drake II, 87—111).

***) Daß diese im Original und in Uebersetzungen viel gelesen und

In der freien, poetischen Laune, mit der man das ganze Leben behandelte, mischte man die Formen des Ritterthums mit den Bürgersitten und der höfischen Etiquette des neuen Zeitalters, den gläubigen Sinn und die phantastische Bildung des Mittelalters mit der modernen Aufklärung und Verstandesrichtung, und nahm es sich daher auch nicht übel, die Figuren der nordischen Sagen- und Mährchenwelt mit den Göttern und mythischen Gestalten des klassischen Alterthums gleichermaßen zu verschmelzen. Wie bei Shakspeare Ariel die Gestalt einer griechischen Seenymphe annimmt, Theseus und Hippolyta mit Oberon und Titania in Einem Stücke zusammenspielen, und Hekate den Zaubereien der Hexen im Macbeth vorsteht, so mischte sich bei den Festen in Kenilworth die **Lady of the Lake** (Seenire) unter das Gefolge des Neptun und seiner klassischen Wassergötter. Die Personen jenes wie dieses Gebiets waren eben nur poetische Gebilde, die im Glauben und in der Phantasie des Volks gleiche Lebendigkeit und Wirklichkeit hatten. Noch waren sie von der prosaischen Kritik nicht secirt und zu todten Verstandesbegriffen abgeschwächt; wie sie ursprünglich aus der unmittelbaren Anschauung der Natur und den Empfindungen eines naturkräftigen Geistes hervorgegangen waren, so wurden sie damals noch in unmittelbarer Lebendigkeit vom Volke aufgenommen und bewahrt. Das Volk empfand und phantasirte noch selbst in und mit ihnen, wenn auch mehr im heitern poetischen Spiele, als mit dem religiösen Ernste, mit dem sie ursprünglich concipirt waren. Die ganze geistige Bildung wurde noch nicht im Sinne einer prosaischen philologischen Gelehrsamkeit wie ein orthopädisches Streckbette, sondern mehr wie ein schöner, bunter Schmuck behandelt, der den Geist ziert, belebt und erfrischt, ohne ihn zu drücken und seinen freien Schwung zu hemmen: — die ganze Bildung war mehr künstlerischer, poetischer, als wissenschaftlicher Natur.

In demselben phantastisch poetischen Sinne, in welchem die Großen und Vornehmen ihre festlichen Zusammenkünfte mit Gebilden der Kunst ausschmückten, beging das Volk seine altherkömmlichen Feste und Feiertage. Am Sylvesterabend (**New-Years**

---

allgemein bekannt waren, ergiebt sich schon aus den vielen dramatischen Bearbeitungen derselben. Auch viele Komödien und ein Paar Tragödien Shakspeare's sind bekanntlich aus diesen Quellen geschöpft. Drake **I, 451** f. **541** ff.

Eve) z. B. tauschten die Burschen und Mädchen ihre Kleider, und zogen, so vermummt, singend und tanzend im Dorfe umher. Der h. Dreikönigs-Abend (**Twelfth-Night**) wurde bei Hofe und vom Adel mit Aufführung glänzender Masken, vom Volke mit allerlei Kurzweil und Mummenschanz gefeiert. Vornehmlich aber war der Faschingsdienstag (**Shrovetides-Tuesday**) zu theatralischen Darstellungen aller Art bestimmt; Stadt und Land, Vornehm und Gering wollte an diesem Abend irgend ein Schaustück haben. Am ersten Mai wurden in Städten und Dörfern unter festlicher Procession und dem Klange der Musik hohe, mit Tüchern und Flaggen, Bändern und Kränzen verzierte Maibäume (**May-poles**) errichtet, um welche die Jugend ihre Tänze ausführte. Eine Maikönigin (**the Queen of the May**), aus den schönsten und sittlich-geachtetsten Mädchen erwählt, präsidirte dem Feste, und tanzte mit dem Narren, einem Pfeifer und vier bis fünf maurischen Tänzern, mit Schellen, Bändern, Schärpen ꝛc. aufgeschmückt, den s. g. **Morris-Dance**, eine Nachahmung des in Spanien gebräuchlichen **Morisco**; oder ihre Stelle nahm Robin Hood als Maikönig mit seiner Mariana (**Maid Marian**) als Königin ein, umgeben von einer lustigen Schaar phantastisch vermummter Männer, welche die übrigen, in Liedern und Sagen gefeierten Lieblingsfiguren des Volks: **Friar Tuck, Little John, the Dragon, the Hobby Horse** u. s. w. darstellten. Ein Armbrustschießen und Tanz beendeten den Tag. Ein Theil dieser Festlichkeiten, namentlich die beliebten Morristänze, unter der Leitung des **Lord of the Whitsun-Ale** (Pfingstbier), wurden zu Pfingsten wiederholt, verbunden mit dramatischen Spielen (**Whitsun-Plays**). Den nächsten Montag nach der Pfingstwoche trat das Fest der Schafschur ein, und wurde mit ähnlichen Lustbarkeiten begangen. Am Erntefeste war jeder Unterschied zwischen Herrn und Knecht, Frau und Magd aufgehoben; Alles mischte sich in ausgelassener Fröhlichkeit durcheinander, jeder that und ließ, was er wollte. Im Winter wurde wiederum der Martinstag (Schlachtfest und Weinlese), besonders aber Weihnachten mit Gesang und Tanz, Spielen und Mummereien ꝛc. gefeiert (Drake **I**, 124—208). Jede Jahreszeit hatte eins oder mehrere solcher Feste. Auch bei Kirchweihen, Jahrmärkten, Hochzeiten ꝛc. durften Tanz, Spiele und theatralische Vorstellungen nicht wohl fehlen (Drake ebd. 210 ff.) Dazwischen fielen außerdem allerlei extra-

ordinäre Volksbelustigungen. Allgemein beliebt z. B. war das Bärenhetzen, dessen Shakspeare in den lustigen Weibern von Windsor gedenkt, und wozu für London in Paris-Garten ein eignes, großes, rundes Gebäude eingerichtet war. Mehr noch als jetzt ergötzte man sich an Hahnen- und Hundegefechten, deren Shakspeare in demselben Stücke erwähnt. Wettrennen, Jagden, Vogelbeizen, Fischereien, allerlei gymnastische Kampfspiele, (Games at Cotswold — Drake I, 252 ff.), besonders festliche Schießen mit Bogen und Armbrust wurden häufig veranstaltet und stark besucht. Zigeuner, Fechter, Springer und Tänzer, Minstrells und Bänkelsänger durchzogen das Land, und producirten ihre Künste. Vor allen aber waren die wandernden Schauspielertruppen in Städten, Dörfern und Landsitzen gern gesehen, sie erschienen meist ungerufen, boten ihre Dienste an und pflegten auf mancherlei Art benutzt zu werden (Drake I, 247. 556 f.); eine Sitte, die Shakspeare im Hamlet und in der Widerspenstigen Zähmung sich zu Nutze gemacht hat. **The merry old England** war noch in voller Blüthe.

Man sieht, der phantastische, poetische Sinn des Mittelalters ragte noch überall in eine Zeit hinein, die andererseits der Anfang war einer ganz entgegengesetzten Geistesrichtung. Shakspeare stand in der That auf der Gränzscheide zweier großen Zeitalter. Hier entließ ihn mit dem letzten heißen Abschiedskusse die ganze Größe und Herrlichkeit des Mittelalters, die kühne Hoheit und herbe Energie des vielgegliederten Feudalstaates, die verwegene Macht und Pracht der Kirche, das sinn- und phantasiereiche Ritter- und Mönchsthum, die Selbstgenügsamkeit des arbeitsamen, friedlichen und doch so kräftigen und gediegenen Bürgerstandes, der Reichthum einer hochgebildeten, tiefsinnigen, Himmel und Erde vermählenden Kunst. Dort empfing ihn die Zukunft, die blendende Macht der alles concentrirenden absoluten Monarchie, die geistige Kraft und Tiefe der neuen Kirche und die Begeisterung des neubelebten Glaubens, die verfeinerte Bildung des galanten, luxuriösen, höfisch gewordenen Adels, die höhere Bedeutung des frei aufstrebenden Bürgerstandes, vor Allem aber die Macht der Wissenschaft, die unwiderstehliche Gewalt einer neuen Geistesrichtung, an deren Spitze der grübelnde philosophische Gedanke stand. Mit dem einen Fuße stand er auf dem Boden einer Vergangenheit, in welcher Alles, eingeschlossen

in verschiedene Kreise, abgerundet zu selbstständigen Körpern, eine bestimmte, objektive Gestaltung gewonnen hatte, in welcher Geist und Leben in festen, prägnanten Formen ganz und gar gegenständlich herausgetreten waren, und in welcher daher die Objektivität des Geistes, die Autorität des Bestehenden, Alles beherrschte. Mit dem andern Fuße berührte er das Gebiet einer Zukunft, in welcher der menschliche Geist, erschreckt über den strengen Formalismus, über die geistlose Aeußerlichkeit, den Unglauben und die Sittenlosigkeit, wozu jene einseitig festgehaltene Richtung geführt hatte, empört gegen die Knechtschaft, in die er selbst gerathen, anfing, die Berechtigung des objektiv Bestehenden zu untersuchen, damit sich selbst über das Bestehende zu stellen, das göttliche Privilegium seiner freien Selbstbestimmung und selbsteignen Erkenntniß, die unverjährbare Befugniß der Prüfung, die Macht der Reflexion und Kritik*) geltend zu machen, — d. h. in welcher die Subjektivität des Geistes zu regieren begann. Das allmälige Zerfallen jener und die beginnende Herrschaft dieser Richtung war die nothwendige Wirkung der Reformation, weil es die nothwendige Ursache derselben war. Mit der Reformation aber, d. h. nachdem die katholische Kirche, die Basis der ganzen mittelalterlichen Existenz, zerfallen war, — da mußte auch das ganze Gebäude nachstürzen. Das Mittelalter ging zu Ende, die neuere Zeit brach an. Beide aber, jenes in seinem Ausgange, diese in ihrem Anfange, waren in der Gegenwart des Shakspeareschen Zeitalters in der That gleich lebendig. Daß sie es auch in Shakspeare's Poesie sind, daß in seiner poetischen Weltanschauung die feste, gebundene, inhaltschwere Objektivität des mittelalterlichen, wie die bewegliche, freie, in allen Formen und Farben spielende Subjektivität des neueren Geistes zusammengefaßt und zu organischer ideeller Einheit verschmolzen erscheinen, soll in den folgenden Abschnitten näher gezeigt werden**).

---

*) Wie scharf die Kritik in Shakspeare's Zeitalter bereits geübt wurde, und alles angriff, zeigt Drake I, 456 an mehreren schlagenden Beweisen.

**) Die zunächst folgende Biographie des Dichters ist, wo nicht besondere Quellen angeführt werden, auf J. P. Collier's: Life of William Shakspeare (in dessen Ausgabe von Shakspeare's Werken Bd. I, S. LIX —CCLXVI), d. h. auf die von ihm urkundlich nachgewiesenen Thatsachen gegründet.

William Shakspeare wurde geboren zu Stratford-upon-Avon (am kleinen Flusse Avon) in Warwikshire am 23ten April*) des Jahres 1564. Eine Familie dieses Namens, der bald Sharper, Shakspere, bald Shakspeare, Shakespeare geschrieben ward — der Dichter selbst unterzeichnete sich (wenigstens in seinem Testamente) Shakspeare — meist wohlhabende Handwerker und Landwirthe, war nicht nur im 16ten Jahrhundert, sondern schon zur Zeit Heinrichs VI. über die waldigen Gegenden der Grafschaft ziemlich weit verbreitet. Von den Aesten und Zweigen derselben ist indeß nur des Dichters Vater John Shakspeare näher bekannt, zuerst Handschuhmacher, nachmals wie es scheint Wollhändler**) zu Stratford, in der Blüthe seines Lebens ein angesehener und wohlhäbiger Mann, 1556 und nachmals 1557 Einer der Geschwornen des Lehngerichts, 1558 — 59 Constabel, 1561 — 1563 Kämmerer, 1565 Alderman, 1568 — 69 Oberamtmann und damit der höchste Würdenträger der Stadt, 1571 endlich zum geschwornen Ober-Alderman genannt. Ob ihm als Bailiff von Stratford 1568 bereits ein Wappen verliehen worden oder nicht, ist eine ziemlich gleichgültige Frage; wahrscheinlich jedoch geschah es nicht. Er besaß seit 1556 zwei kleine Häuser nebst ökonomischem Zubehör, und sein Vermögen scheint sich gemehrt zu haben, da er 1570 in Besitz von einem beträchtlichen Stück Feldes kam oder bereits war. 1574 kaufte er noch zwei kleine Frei-Häuser mit Hof und Garten in der Henley-Straße für die Summe von 40 £. Später jedoch (seit 1576 etwa) geriethen seine Vermögensumstände allmälig in Verfall: er verpfändete 1578 ein von seiner Frau eingebrachtes Gütchen; in demselben Jahre zahlte er von der Summe von 6 S. 8 P., die jeder Alderman zur Ausrüstung einiger Kriegsleute zu entrichten hatte, nur die Hälfte; selbst die wöchentliche Armensteuer von 4 P. wurde ihm erlassen; einem Bäcker schuldete er 5 £, und 1579 verkaufte er für die geringe Summe von 4 £ einen Antheil seiner Frau an zwei Vorwerken in Snitterfield; kurz Alles

*) Nach dem Kirchenbuche der Stadt ist er am 26ten April getauft worden; daß er am 23ten geboren sei, hat nur hohe Wahrscheinlichkeit.

**) Ich sehe nicht ein, warum an dieser Angabe Rowe's, die er oder Betterton gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts als Tradition zu Stratford vorfand (S. The Life of Shakespear in Shakespear's Works edited by Rowe. Lond. 1709), zu zweifeln sein soll.

deutet darauf hin, daß er um diese Zeit in großer Geldverlegenheit gewesen sein muß, obwohl er noch 1590 (S. **Historical Register 1845**) im Besitz der beiden Grundstücke in der Henley-Straße war. Auch vermochte er sich, wie es scheint, nicht wieder emporzuhelfen; wenigstens erwähnt er noch 1597 in einer Klagschrift gegen John Lambert, der jenes verpfändete Gütchen seiner Frau nicht wieder herausgeben wollte, seines geringen Vermögens und seiner wenigen Freunde. Sein Weib war Mary, die jüngste Tochter Robert Ardens, aus einer alten in den Zeiten Heinrichs **VII.** angesehenen Familie zu Wilmecote in Warwickshire*). Sie hatte ihm acht Kinder geboren, von denen jedoch einige in früher Jugend starben, und außer unserm William nur eine jüngere Schwester, Joane, verheirathet mit William Hart, Hutmacher zu Stratford, Nachkommen hinterließ. (Zu ihnen gehörte der Fleischer Thomas Hart, der noch 1794 eines der beiden Häuser zu Stratford besaß). Der Vater erlebte noch des Sohnes Glanzperiode; er starb erst im Jahre 1601, die Mutter sieben Jahre später im Herbst 1608.

Shakspeare's Jugendgeschichte ist ganz unbekannt. Nur so viel scheint gewiß, daß er bei seines Vaters schlechten Vermögensumständen, wenigstens von seinem zehnten Jahre ab, keine ausgezeichnete Erziehung erhalten konnte; auch ist es ausgemacht, daß sein Vater wie seine Mutter selber nicht schreiben konnten. In der grammatischen Freischule von Stratford, die er bis zum eilften oder zwölften Jahre besucht haben mag, lernte er vermuthlich das wenige Latein, das er nach seines Freundes Ben Jonson Angabe verstand. Die Sage will, daß er von seinem Vater sobald als möglich der Schule entrissen und zur Hülfe beim Wollhandel oder gar beim Fleischerhandwerk, das John Shakespeare auch betrieben haben soll, angestellt worden, später aber als Schulmeister fungirt habe. Beides ist zwar unverbürgt, das letztere indeß, wofür Aubrey seinen Gewährsmann, einen Mr. Beeston, (einen in der Theaterwelt bei Lebzeiten Shakspeare's bekannten Namen) angiebt, nicht ohne Wahrscheinlichkeit.

James Boaden (**On the Sonnets of Sh. etc. Lond.**

*) Die Vermuthung Halliwell's (**On the Character of Sir John Fallstaff etc.**), daß Shakspeare's Mutter in einem zweideutigen Rufe gestanden, beruht auf einem Mißverständnisse, wie Knight (**Pictorial-Edition of S.**) nachgewiesen hat.

1837. p. 8 f.) und neuerdings N. J. Halpin (**Oberon's Vision in the Midsummer-Night's Dream etc. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843. p. 32 f.**) suchen die alte Vermuthung des Bischofs Percy näher zu begründen, daß der junge Shakspeare den berühmten Festlichkeiten, womit Lord Leicester den Aufenthalt der Königin in Kenilworth verherrlichte, beigewohnt und vielleicht eine seinem Alter entsprechende Rolle in den theatralischen Darstellungen gespielt haben dürfte. Das Fest fiel in das Jahr 1575; Kenilworth war nur vierzehn englische (drei deutsche) Meilen von Stratford entfernt; und daß ein Knabe wie Shakspeare große Lust hinüber zu wandern bezeigt haben mag, läßt sich annehmen. Obwohl daher die unzweifelhaften Anspielungen, welche im Sommernachtstraum (Act **II** Sc. **1**: **My gentle Puck, com hither** ff.) auf einzelne Figuren und Scenen des Festes sich finden, worauf Boaden sich vornehmlich beruft, nichts beweisen, da sie aus gedruckten und ungedruckten Schilderungen von Augenzeugen geflossen sein können; obwohl die Berechtigung der Familie Shakspeare, zu Folge ihres Ranges an dem Feste Theil zu nehmen, — worauf besonders Halpin sich stützt, — eben so wenig bewiesen als beweisend ist, so ist das Faktum doch keines Falls unwahrscheinlich. Daß es wohlthuend und belebend auf die jugendliche Phantasie und den poetischen Geist Shakspeare's eingewirkt haben müßte, und vielleicht ein Hauptmotiv für seine geistige Entwickelung und seinen Entschluß, nach London an's Theater zu gehen, geworden sein könnte, ließe sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen.

Im neunzehnten Jahre bereits verheirathete sich Shakspeare mit Anna, der Tochter Richard Hathaway's, eines wohlhabenden Meiers in der Nähe von Stratford. Daß dieß 1582 geschehen sei, ergiebt sich nicht nur aus dem Geburtsjahre seines ältesten Kindes, einer Tochter Namens Susanne, die nach dem Stratforder Kirchenbuche am 26ten Mai 1583 getauft war, sondern nach einem neuerdings aufgefundenen Dokumente steht es urkundlich fest, daß die Heirath zu Ende Novembers oder Anfang Decembers 1582 vollzogen worden. Aus dieser Ehe gingen außer der genannten Tochter nur noch zwei Kinder hervor, Zwillinge, ein Sohn und eine Tochter, die im Februar 1585 auf die Namen Hanmet und Judith getauft wurden. — Was ihn zu einer so frühzeitigen Verheirathung mit einem sieben bis acht Jahre älteren Mädchen bewogen haben mag, ist nicht bekannt. Bedenkt

man aber, daß nach jenem Documente die Erlaubniß zu einmaligem Aufgebote von dem Bischof von Worcester gefordert und ertheilt, und daß Shakspeare's älteste Tochter bereits 6 Monate nach der Hochzeit geboren ward, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der nächste Grund ein jugendlicher Fehltritt war, der verborgen und wieder gut gemacht werden mußte. Wahrscheinlich gehörte auch die Ehe nicht zu den glücklichen; das ergiebt sich theils aus der späterhin fortdauernden Trennung Shakspeare's von seiner Familie, theils aus der Art, wie er seiner Frau in seinem Testamente gedenkt*), theils aus mehreren Stellen seiner Stücke, in denen er mit auffallender Ausdrücklichkeit vor der Verheirathung mit einer Frau, die älter als der Mann, warnt (z. B. Was Ihr wollt A. II, Sc. 4). Lag ihr daher keine Unbesonnenheit zum Grunde, so ist die Heirath selbst als eine solche zu bezeichnen. Ch. A. Brown (**Shakespeare's autobiographical Poems etc. Lond. 1838. p. 14** f.) nimmt die Vermuthung Marlowe's wieder auf, und sucht durch Anführung vieler Stellen aus Shakspeare's ältesten Werken näher nachzuweisen, daß er — wahrscheinlich in Folge dieser frühen Verheirathung — in Dienst bei Einem der sieben Advokaten von Stratford getreten sei: sonst könne er in so jungen Jahren bereits unmöglich eine so ausgebreitete und exakte Kenntniß des Rechts und Gerichtswesens gehabt haben. Auch Collier tritt dieser Hypothese bei. Liegt ihr Wahrheit zum Grunde, so war dieser Schritt sicherlich nur ein verzweifelter Versuch, sich und seiner Familie die nöthigen Unterhaltsmittel zu verschaffen.

Ueberhaupt scheint die Fülle seiner Phantasie, ein unbestimmtes Sehnen und Drängen, ein unruhiges Schwanken der geistigen Thätigkeit, was so häufig den jugendlichen Dichter charakterisirt, Shakspearen zu allerlei Unordnungen und Ausschweifungen verleitet zu haben. Wer kennt nicht aus eigner oder fremder Erfahrung die quälende Unbehaglichkeit eines beständigen

*) Es ist zwar von Knight (in einer Nachschrift zu: Was Ihr wollt in seiner Pictoral Edition of S. W.) geltend gemacht worden, daß, da Ss. spätere Besitzungen Freihöfe waren, seine Frau nach den Englischen Gesetzen von selbst auch ohne letztwillige Verfügung ein Anrecht auf ein bestimmtes Witthum hatte, daß also nur dasjenige, was ihr noch außerdem als Legat vermacht werden sollte, im Testament erwähnt zu werden brauchte. Dennoch ist die Art, wie ihrer gedacht wird, etwas kühl und trocken.

Kampfes zwischen den unabweislichen Forderungen eines aufstrebenden, entschieden berufenen Geistes und den äußern Ansprüchen niederdrückender, unangemessener und feindseliger Verhältnisse? Wer wollte daher den ersten Stein gegen ihn aufheben, wenn es auch wahr wäre, daß einige ausschweifende junge Leute, mit denen er Umgang hatte, ihn öfters zu Wilddiebereien verführt hätten. Das bestohlene Gehege soll einem Landedelmanne, Sir Thomas Lucy von Charlecote bei Stratford angehört haben. Shakspeare wurde entdeckt, und rächte sich für die über ihn verhängte Strafe oder Zurechtweisung durch Anheftung eines Spottgedichts an das Thor des Lucyschen Parks*). Eine Stanze daraus ist von der Tradition vor dem Untergang gerettet worden, und würde das älteste Ueberbleibsel Shakspeareſcher Poesie sein. Es zeichnet sich indeß mehr durch Grobheit und Aristophanische Schimpfreden, als durch Witz und poetischen Gehalt aus, nennt z. B. den Gegner, der Friedensrichter und Parlamentsmitglied war, zu Hause eine Vogelscheuche und in London einen Esel, spielt mit der Assonanz zwischen Lucy und lousy (lausig) u. s. w. Dadurch fand sich der ehrenwerthe Sir Thomas natürlich höchlich beleidigt, vielleicht mehr als durch den Wilddiebstahl (ein Vergehen, das, damaliger Zeit sehr gewöhnlich, mehr für einen schlechten Spaß, als für ein Verbrechen galt), und soll es durch seine Verfolgungen dahin gebracht haben, daß der Dichter seine Heimath, sein Geschäft und seine Familie verließ und nach London ging. — So wäre Shakspeare aus den drückenden und hemmenden Lebensverhältnissen, in die er zum Theil durch eigene Schuld versetzt war, durch eine neue Unbesonnenheit befreit worden. In Stratford wäre vielleicht sein Dichtergenie, wie Pegasus am Pfluge, verkrüppelt. In London blühte es auf. Läßt sich nicht zuweilen selbst in den Fehltritten der Menschen und deren Folgen der leitende Finger Gottes erkennen?

*) Malone bestreitet diese von Rowe und Oldys zwar nur traditionell, aber aus verschiedenen und doch übereinstimmenden Quellen berichtete Thatsache, aus unzureichenden Gründen, wie Skottowe und Collier zeigen. — Daß übrigens Shakspeare's Rachsucht bei jenem Pasquill sich nicht beruhigt, sondern ihm der Friedensrichter Lucy noch viele Jahre später zu seinem Friedensrichter Schaal in den lustigen Weibern gesessen habe, ist eine bloße Hypothese, gestützt auf einige, möglicherweise anzügliche Ausdrücke Shakspeare's, die mir mit dessen mildem, versöhnlichem Charakter nicht verträglich scheint.

Es bedarf indeß keiner zwingenden äußern Ursache, um jenes Faktum zu motiviren. Wenn man bedenkt, wie schreiend das Mißverhältniß zwischen Shakspeare's äußerer Lage und seinem Geiste und Berufe war, wenn man weiß, was Marlowe nachgewiesen, daß selbst das kleine Stratford in den 18 Jahren von 1569—1587 nicht weniger als 24 Mal von Schauspielertruppen, welche der Stadt-Rath bezahlte, besucht wurde, wie allgemein also der Sinn und die Lust an der dramatischen Kunst war und wie mächtig dadurch Shakspeare's Seele ergriffen, seine Sehnsucht und Liebe dafür angeregt werden mußte; so wird man seine Flucht nach London eben so natürlich finden, als etwa Schiller's Entweichung aus Karlsruhe nach Mannheim.

Welches das Jahr der Ankunft Shakspeare's in London gewesen, wann also die neue Aera für die Geschichte der Englischen Poesie begonnen, läßt sich nicht mit Gewißheit angeben. Sie muß indeß zwischen die Jahre 1585 und 1589 gefallen sein. Denn die Geburt der Zwillinge in jenem Jahre macht es wenigstens höchst wahrscheinlich, daß um diese Zeit Shakspeare noch in Stratford gewesen. Vom November 1589 aber datirt sich ein noch vorhandenes Schreiben der Schauspieler des Lord Chamberlain, eine protestirende Supplik an den Geheimenrath der Königin mit Bezug auf unziemliche Aeußerungen über Staats- und Religionsangelegenheiten, um deretwillen gegen ein Paar andre Truppen eingeschritten worden, (bei Collier New facts etc. p. 11. Hist. I, 271 ff. Life of Sh. p. CVIII.), in welchem Shakspeare bereits unter 16 Mitgliedern als der zwölfte **Sharer** aufgeführt wird *). Die Schauspieler nämlich wurden zu damaliger Zeit in Miethlinge und s. g. Theilhaber (**Sharer**) unterschieden: erstere wurden von letzteren in Dienst genommen, und gewöhnlich im ersten Jahre mit 5, im zweiten mit 6 Sch. 8 P. wöchentlich bezahlt; die Sharer dagegen hatten einen gewissen Antheil an der Einnahme, welche im Ganzen durchschnittlich 9 — 10 Pfd., in außeror-

*) Wenn Gr. Baudissin: Ben Jonson und seine Schule I, S. XXXIV. bemerkt: Collier wolle in den Manuscripten von Bridgewater gefunden haben, daß Shakspeare bereits 7 Jahre früher Sharer gewesen, diese Angabe indeß sehr unwahrscheinlich sei; — so kann die ganze Bemerkung wohl nur auf einem Mißverständnisse beruhen (vielleicht von Collier's Worten: New facts p. 10). In der That sagt dieß Collier nirgends.

deutlichen Fällen 20 Pfd. für jede Vorstellung zu betragen pflegte. Sie also bildeten den stehenden Kern der Truppe, die Entrepreneurs, und bestanden daher nur aus den älteren oder ausgezeichneteren Künstlern. Aus jener Thatsache läßt sich daher mit großer Sicherheit schließen, daß Shakspeare etwa 1586 schon als Schauspieler aufgetreten sein muß. In demselben Jahre wurde sein Vater seiner Würde als Ober-Alderman in Stratford entsetzt, weil er, wie das Dekret sagt, die Sitzungen seit 1579 nicht besucht hatte. Vielleicht stand diese Thatsache in Zusammenhang mit des Sohnes Uebersiedelung nach London: sie zeigt wenigstens daß es mit dem Ansehen und der Stellung seines Vaters noch immer bergab ging. Dem sei indeß wie ihm wolle, — so viel ist klar: je später man seine Ankunft in London setzt, desto mehr wird man genöthigt, anzunehmen, daß der sonst mittellose junge Mann, ohne Freunde und Protection *), der in der ersten Zeit wahrscheinlich mit Hunger und Noth zu ringen hatte **), sich bald als Schauspieler oder Dichter hervorgethan haben müsse.

In der That stand die Annahme der älteren Englischen Kritiker, daß Shakspeare nur ein schlechter oder sehr mittelmäßiger Schauspieler gewesen sei, früher auf sehr schwachen Füßen, wie schon Schlegel gezeigt hat. Da in den Theateranzeigen

*) Die damals berühmten Schauspieler Thomas Greene und J. Burbage waren zwar seine Landsleute, Greene auch bis 1589 Mitglied der Truppe des Lord Chamberlain, in die S. eintrat; ob und wie weit ihm aber deren Bekanntschaft genützt habe, läßt sich gar nicht sagen. Sie mögen ihn veranlaßt haben, nach London zu kommen, sie mögen ihm die Wege gezeigt, vielleicht auch gebahnt haben; fortschaffen ohne eignes Talent konnten sie ihn höchst wahrscheinlich nicht, noch weniger ein dritter Landsmann von ihm, der Schauspieler Drayton, der selbst noch Anfänger war. Daß Jam. Burbage und sein Sohn Richard aus Warwikshire in der Nähe von Stratford stammten, ist neuerdings erwiesen worden durch die Urkunde bei Collier: New facts p. 32 f.

**) Die Sage, die wiederzuerzählen nicht einmal Rowe für gut fand, daß Shakspeare anfänglich am Schauspielhause Pferde gehalten habe, ist natürlich ein nichtiges Mährchen, entstanden wie die spätern griechischen Sagen von der Bettelarmuth Homers. Die Sage übertreibt und erfindet indeß meist sehr poetisch. Ist es nicht ein tief-poetisches Bild, den großen Shakspeare und den ewigen Homer, die Fürsten der Geisterwelt, als Pferdejungen und bettelnde Landstreicher vorzustellen? — Daß Shakspeare indeß arm nach London kam, ist sicher: Collier, New. facts p. 30. Hist. I, 332.

zwar die Namen der mitwirkenden Schauspieler, nicht aber deren Rollen angegeben wurden, so weiß man nur, daß Shakspeare im Hamlet den Geist, in Wie es Euch gefällt den Adam gespielt hat. Aus diesen anscheinend unbedeutenden Rollen schloß man, daß auch Shakspeare's Schauspielertalent unbedeutend gewesen sei. Allein der Schluß ist offenbar sehr voreilig. Einmal weil die Rolle des Geistes im Hamlet in der That von der Art ist, daß wenn sie schlecht gegeben wird, das ganze auf die furchtbare, unwiderstehliche Wahrheit der Erscheinung basirte Stück über den Haufen fällt, dann aber, weil ja gar nicht feststeht, ob nicht Shakspeare in andern Stücken größere und schwierigere Rollen gehabt habe. Eher hätte sich der psychologische Grund geltend machen lassen, daß ein großer Dichter seinem innersten Geiste und Wesen nach schwerlich zu einem großen Schauspieler sich eignen dürfte. Denn das Dichtergenie setzt so viel Hoheit, Tiefe und Bestimmtheit des Geistes, eine so feste Gediegenheit und Eigenthümlichkeit des Charakters voraus, daß damit die leichte Beweglichkeit des Sinnes und der ganzen Individualität, die der Schauspieler besitzen muß, um die verschiedensten Charaktere mit gleicher Wahrheit darzustellen, unvereinbar scheinen könnte. Sophokles wenigstens war kein ausgezeichneter Schauspieler, und wie schlecht Schiller spielte und recitirte, zeigen die Aufführungen in der Karlsschule und jene Vorlesung des Fiesko, die er zu Mannheim hielt und wonach jeder das Stück für ein ganz elendes Machwerk nahm. Natürlich aber könnte ein solcher Grund nur eine schwache Präsumtion abgeben. Er wird indeß verstärkt durch ein neuerdings aufgefundenes urkundliches Schreiben, in welchem Rich. Burbage, Shakspeare's Freund und Kunstgenosse, mit allem Lobe eines großen Künstlers überhäuft, Shakspeare selbst dagegen nur **an actor of good account in the companie** genannt wird; d. h. er war kein ausgezeichneter, aber auch kein schlechter Schauspieler, nicht ohne reichliches Talent, aber ohne Genie. Das Schreiben rührt ohne Zweifel vom Grafen Southampton her, einem Freunde Shakspeare's und einem so vollgültigen Kunstrichter, daß gegen sein Urtheil alle übrigen noch vorhandenen Zeugnisse der Erwähnung nicht werth erscheinen *).

*) Man findet diese sich selbst widersprechenden Zeugnisse oder vielmehr Urtheile bei Drake I. 421 f.

Je tiefer man Shakspeare's Schauspielertalent herabsetzt, desto höher muß man den Zeitpunkt hinaufrücken, in welchem er als Dichter die Augen auf sich zu ziehen begann. Leider läßt sich aus den schon im ersten Abschnitt angeführten Gründen nicht mit historischer Gewißheit angeben, wann und mit welchen Arbeiten er zuerst hervorgetreten sei. Um 1592, das ist sicher, war er bereits in der Gunst des Publikums so hoch gestiegen, daß Rob. Greene (in seinem **Groatsworth of Wit etc.**) seine Genossen, Marlowe, Lodge und Peele warnt, sie möchten nicht allzusehr auf den Beifall des Publikums sich verlassen: «denn da ist eine eben aufgekommene Krähe, geschmückt mit unsern Federn, die mit ihrem «Tigerherzen gehüllt in eines Schauspielers Haut», so gut als der beste von Euch einen Blankvers aufschwellen zu können wähnt, ein vollkommener Johannes-Factotum, der nach seiner Meinung der einzige Scenen-Erschütterer (**the only Shake-scene**) im Lande ist». Daß diese Stelle auf S. zielt, kann durchaus keinem Zweifel unterliegen, da er durch die Worte «**the only Shake-scene** so gut wie bei Namen genannt ist, auch außerdem jenes Gleichniß vom Tigerherzen ein Citat aus Heinrich **VI** (3r Thl.) enthält. Zweifelhafter ist es, ob Spenser (in den **Tears of the Muses** 1591) mit seiner Klage, daß derjenige Mann, «den Natur selbst gemacht habe, um ihrer zu spotten und Wahrheit nachzuahmen, unser liebenswürdiger Willy und mit ihm alle Lust und Heiterkeit gestorben sei, es vorziehend in müssiger Zelle zu sitzen, statt beständiger Hudelei sich auszusetzen», den großen William meine. Indessen passen diese Verse so wenig auf irgend einen andern Dichter der Zeit, daß man nothwendig an S. denken muß. Sein ältestes, unzweifelhaft ächtes Drama ist Titus Andronicus, das nach einer Aeußerung Ben Jonsons in seinem 1614 erschienenen **Bartholomew-fair** damals bereits 25 bis 30 Jahre alt war. Es mag also — dafür stimmen auch alle inneren Gründe, Charakter, Sprache, Composition ꝛc. — um 1588 zuerst auf die Bühne gekommen sein. Allein nach Schlegels, Tiecks, u. A. Meinung, der ich mit voller Ueberzeugung beitrete, gehören ihm außerdem von den bezweifelten Stücken der Perikles unstreitig, einige andere wahrscheinlich wenigstens zum Theil an, und dürften älter als jenes sein. Demnach müßte er sicherlich schon 1587, wahrscheinlich schon 86 für die Bühne ge-

schrieben haben. Daß er sich in den ersten Jahren mit Verbesserung und Umarbeitung älterer fremder Stücke abgegeben, ist an sich wahrscheinlich und giebt R. Greene ziemlich deutlich zu verstehen. Ohne Zweifel waren aber um 1591 außer dem Perikles und Titus Andronikus, auch bereits Heinrich VI, die Komödie der Irrungen, Liebes Leid und Lust, und die beiden Edelleute von Verona auf der Bühne. *) Niemand wird leugnen, daß die letzten beiden Lustspiele so wie die komischen Partien im Perikles ohne Frage schon um Vieles höher stehen, als Alles, was bis dahin im Gebiete der Komödie erschienen. Dann kann es aber auch nicht Wunder nehmen, daß ihn Spenser bereits für den ersten Komiker seiner Zeit erklärt. — Da indeß hier Alles von einer sorgfältigen Kritik der genannten und anderer angeblich unächter Stücke Shakspeare's abhängt, so muß ich mir die letzte Entscheidung der Frage nach seinen frühsten dramatischen Arbeiten auf den unten folgenden Abschnitt: «Ueber einige Dramen Shakspeare's von zweifelhafter Aechtheit» versparen.

Shakspeare scheint fortwährend der Truppe des Lord Chamberlain treu geblieben zu sein. In einer abschriftlich noch vorhandenen Petition derselben an den Geheimen Rath der Königin, vom Jahre 1596, welche um die Erlaubniß zur Instandsetzung ihres baufälligen Theaters von Blackfriars ansucht und gegen die durch einige Einwohner des Precinkts verlangte Schlie-

---

*) Collier ist mit den meisten Englischen Kritikern und Literar-Historikern der Meinung, daß S. mit Verbesserung und Bearbeitung fremder Werke angefangen habe. Der scharfsinnige Tomlins (A brief view of the English Drama. Lond. 1840 p. 31) macht dagegen geltend, daß diese Art von Thätigkeit sich nur für einen älteren, geübten Dichter eigne, und daß daher S. in jugendlicher Kühnheit sogleich mit eignen größeren Werken aufgetreten sein dürfte. Es wäre wohl möglich, das Titus Andronikus, in der ersten begeisterten Anregung durch Marlowe's Stücke (die auf einen jungen unerfahrenen Dichtergeist einen mächtigen Eindruck gemacht haben müssen) geschrieben, sein ältestes dramatisches Werk wäre. — Jedenfalls ist anzunehmen, daß er nicht so ganz unvorbereitet nach London kam, sondern vielmehr schon in Stratford in allerlei Dichtwerken sich versucht hatte. Namentlich dürfte jenes anmuthige episch-idyllische Gedicht, Venus und Adonis, das er 1593 drucken ließ und dem Grafen Southampton widmete, bereits in Stratford entstanden sein, wie der geistreiche Brown (a. O. S. 87.) näher darzuthun sucht. Dafür stimmt nicht nur der ganze Charakter der Dichtung, sondern auch S.'s eignes Wort, wenn er dieselbe in der Dedication „the first heir of his invention" nennt. —

ßung desselben remonstrirt, ist Shakspeare wiederum unter den Hauptmitgliedern der Gesellschaft, die sich zugleich die «Eigenthümer» des Gebäudes nennen, aufgeführt und nimmt hier bereits den fünften Platz ein. Und noch im Jahre 1603 wird Shakspeare in dem schon erwähnten Patente, das Jacob I. den Mitgliedern derselben ertheilte, als er sie zu **Servants of the King** ernannte, neben Lor. Fletcher, Richard Burbage, Philipps, Heminge, Condell u. A. als zweiter Theilhaber aufgeführt.

Die Gesellschaft des Lord Chamberlain war unstreitig stets eine der besten und angesehensten. Vor 1594 mag sie außer in Blackfriars vornehmlich im Curtain, der wie erwähnt, ebenfalls schon um 1575 erbaut ward, und in dem Theater von Newington (um 1580 entstanden) gespielt haben. Auf einem von diesen Theatern kamen daher wahrscheinlich Shakspeare's ältere Stücke zur Aufführung. Von 1594 — 96 stand sie unter der Leitung von Philipp Henslowe, einem begüterten Manne, Londoner Bürger, Pfänderverleiher und Theater-Unternehmer *). Um 1596 löste sich indeß, wie es scheint, diese Verbindung auf, vielleicht in Folge der Vollendung des Baues des Globus, der, wie schon bemerkt, zu Ende 1593 oder Anfangs 1594 von der Truppe des Lord Chamberlain, Rich. Burbage an der Spitze, auf eigne Rechnung begonnen worden. Seitdem gab sie regelmäßig abwechselnd zur Sommerszeit hier, des Winters in Blackfriars (1596 ebenfalls von ihr renovirt) ihre Vorstellungen. In Southwark, wo der Globus stand, war um diese Zeit auch Shakspeare's Wohnung. In einem von diesen beiden Theatern sind daher unstreitig Shakspeare's größte und beste Dramen, die er auf der Höhe seines Lebens und Ruhmes dichtete, aufgeführt worden. Denn obwohl er um 1603, oder doch einige Jahre darauf, die Schauspielerei ganz aufgegeben zu haben scheint, — wenigstens wird in B. Jonsons Sejanus, der in jenem Jahre erschien, sein Name zum letzten Male unter den Mitspielenden genannt **), — so überließ er doch unstreitig auch die meisten

*) Von diesem Henslowe rührt das Tage- oder Rechnungsbuch her, dessen wir schon öfter gedacht haben, und das die Sh. S. vor kurzem hat drucken lassen.

**) In dem erwähnten Schreiben Southampton's heißt es von Shakspeare: till of late an actor etc. Ist das Schreiben wirklich vom Jahre

seiner später verfaßten Stücke derjenigen Bühne, auf der er selbst gespielt hatte, deren **Sharer** (Aktionair) er blieb, und deren einzelne Mitglieder, wie R. Burbage, Heminge, Condell u. A. seine persönlichen Freunde waren. Nach einem handschriftlich erhaltenen Epitaph auf Burbage († **1619**) spielte letzterer fast alle Heldenrollen in S.'s Tragödien und Historien, den Hamlet, Romeo, Prinzen Heinrich, Heinrich **V**, Richard **III**, Macbeth, Brutus, Coriolan, Shylock, Lear, Perikles und Othello. Mit der Truppe, an deren Spitze er stand, konnte allenfalls nur die Truppe des Lord Admirals, nachmals im Dienst des Prinzen Heinrich von Wales, die seit **1594** unter Leitung Henslow's und seines Schwiegersohns, des ausgezeichneten Schauspielers Alleyn, stand, wetteifern. Sie hatte früher die Rose, später die Fortuna inne (**1599** von ihr erbaut und **1600** in Besitz genommen); und ihr zur Seite stand die Gesellschaft des Grafen Worcester, welche von der Königin Anna das Prädicat **the Queens Servants** erhielt und im **Red-Bull** (**1597** erbaut) spielte. Für sie schrieb Heywood, der Verfasser und resp. Mitarbeiter von nicht weniger als **220** dramatischen Dichtungen, seine beliebten populären Stücke.

Diese drei Theater behaupteten, wie Tieck bemerkt, wenn auch nicht denselben Rang, doch im Allgemeinen dasselbe Gebiet und dieselbe Richtung der dramatischen Kunst. Alle drei hielten sich an die alte volksthümliche Gestalt derselben. Nur waren die Fortuna und der **Red-Bull** noch mehr Volkstheater, im engeren Sinne populärer, als der Globus. Sie conservirten sich wohl großentheils die älteren bei ihrem Publikum besonders beliebten Stücke (von Peele, Greene, Marlowe u. A.), und tischten sie von Zeit zu Zeit wieder auf; zugleich aber arbeiteten für sie eine Menge berühmter und unberühmter Dichter, welche oft zu zweien oder dreien irgend einen durch seine Beziehungen auf die kleinen und großen Ereignisse des Tages interessanten oder sonst wie anziehenden Stoff aufrafften, und daraus, je nachdem es traf, eine Komödie, Tragödie oder Historie zusammenschmieden mochten, die natürlich nur für den momentanen Effekt berechnet sein konnte, und mit dem verrauchten Interesse am Stoffe wieder verschwinden mußte. Sie strebten also

1608, was allerdings wahrscheinlich ist, so müßte man annehmen, daß Shakspeare noch bis **1605 — 6** zuweilen aufgetreten sei. —

vornehmlich nach neuen, die große Menge anlockenden Stücken. Das ergiebt sich schon aus dem merkwürdigen Umstande, daß um 1597 — 1603 für den guten Herrn Henslowe gegen dreißig Schriftsteller (darunter Mich. Drayton, G. Chapman, Th. Dekker, Thom. Middleton, B. Jonson, Th. Heywood, Sam. Rowlei, John Webster u. A.) dramatische Werke aller Art lieferten, (— Drake macht außerdem noch 44 minder berühmte Autoren namhaft, die damals für die Bühne gearbeitet haben —), und daß von den verschiedenen Schauspielertruppen, mit denen derselbe Henslowe in Verbindung gestanden, nach dessen eignen Angaben in den Jahren 1591 bis 1597 nicht weniger als 110, von 1597 bis 1603 aber gar 160 verschiedene, größtentheils neue Stücke aufgeführt worden sind. Natürlich mußte in dieser Masse, neben manchem Guten, auch viel schlechte und wohlfeile, nur auf schnellen Absatz gemachte Waare mit unterlaufen. Man sieht daraus, daß die Englische Bühne damaliger Zeit quantitativ nicht viel ärmer war als die alte griechische oder die spanische in ihrer Blüthezeit. Das Meiste davon ist indeß verloren gegangen oder noch nicht wieder aufgefunden. — Der Globus dagegen machte auf einen etwas höhern Rang Anspruch. Er wollte nicht blos sich selbst und das Volkstheater zu äußerlichem Wohlstande und Ansehen bringen, sondern es auch innerlich fördern, und die dramatische Kunst weiterbilden. Man nahm und gab daher wohl meist nur gute oder doch sorgfältiger gearbeitete Werke und rechnete namentlich in dem kleineren Wintertheater von Blackfriars, wo zu höheren Preisen gespielt wurde, auf ein gebildeteres Publicum. Die Fortuna und der Red-Bull mochten daher wohl um den Zulauf und den Beifall des Volks mit ihm wetteifern; da aber ihre Stellung eine andere war, so schlossen sie sich gegenseitig nicht aus, und mochten sich also auch wenig Abbruch thun.

Ein weit schlimmerer Nebenbuhler für den Globus war, wenigstens eine Zeitlang, das Theater der Kapellknaben der Königin (**Children of her Majesty's Revels**), die auf verschiedenen Bühnen, besonders aber in White-Friars und Black-Friars, wahrscheinlich nur des Winters spielten. Um zu begreifen, wie diese «kleinen Nestlinge, die (nach Hamlet) immer über die Spitze der Frage hinausschrieen und dafür höchst grausamlich beklatscht wurden», — zu solchem Beifall kommen konnten, muß man einerseits die grundlose und unergründliche Laune der Mode

und nebenher den Umstand in Anschlag bringen, daß damals gerade bedeutende Talente, wie Nathanael Field, John Unterwood u. A. unter den Knaben aufblühten. Andererseits darf man nicht vergessen, daß seit dem Gorboduc des Lord Sackville und von früherher stets eine hier und da auch laut werdende Opposition gegen das Volkstheater sich erhalten hatte. Sie bestand meist aus gelehrten Litteraten und solchen, die auf hohe wissenschaftliche Bildung Anspruch machen wollten, auch wohl aus wirklich begabten Dichtern, wie etwa Phil. Sidney, Spenser's Freund Harvey, Sam. Daniel, u. A., und wendete sich von der nationalen Bildung der dramatischen Kunst ab theils weil sie, von der plastischen Schönheit der Alten befangen, alles Heil in deren Nachahmung setzten, theils weil ihnen das eigentliche Volkstheater zu roh, sitten- und geschmacklos erschien. Insofern kann man selbst Dichter, wie Nash, Greene und Marlowe dazu rechnen, sofern diese zwar ganz im Style des Volksdramas dichteten, und darum denn auch von den klassisch Gesinnten angegriffen wurden, zugleich aber doch ihre Gelehrsamkeit und höhere Bildung geltend zu machen suchten, und darum Partei nahmen gegen Shakspeare und seines Gleichen. Diese Opposition, die bis dahin wenig oder nichts hatte ausrichten können, gewann allmälig mehr und mehr an Kraft und Bedeutung seitdem der später so berühmte Ben Jonson hinzugetreten war. Er hatte 1598 dem Globus sein ältestes bekanntes Lustspiel: **Every man in his humour**, das erste Stück von denen, die er später als seiner würdig anerkannte, zur Aufführung übergeben. Auch noch ein zweites Drama von ihm: **Every man out of his humour** (1599) erschien auf dieser Bühne. Dann aber zerfiel er mit den Schauspielern, und ließ nun von den Singeknaben einige seiner Lustspiele aufführen, in denen er (besonders im «Poetaster» 1601) mit scharfer Polemik gegen die Volkstheater hervortrat, und die beliebtesten Meister derselben angriff. Streit und Zank, Spöttereien und beißende Kritiken üben stets eine gewisse Anziehungskraft über den gebildeten Pöbel aus. Der Reiz der Neuheit kam hinzu; der Schein gelehrter Bildung, den man sich dadurch gab, lockte; und so gehörte es eine Zeitlang zum guten Tone unter den höheren Ständen, das Theater der Kinder zu besuchen, und auf die Volkstheater verächtlich herabzusehen.

Worauf Ben Jonson's Opposition beruhte, worin die neue

Kunst- und Lebensansicht, die er gegen Shakspeare und die ganze ältere Dichterschule geltend machte, bestand, werde ich im folgenden Abschnitte näher darzulegen suchen. Hier bemerke ich nur, daß sie gegen Shakspeare selbst und seine Dichtungen meist nur indirekt gerichtet war, und mehr die allgemeine Idee und Behandlungsweise der dramatischen Kunst, als Shakspeare's Person und persönliches Genie betraf. Jedenfalls war es nicht persönliche Feindschaft, sondern der innere Gegensatz ihrer Naturen, der den Dichter Ben Jonson zum Widersacher des Dichters Shakspeare machte. Wie dieser Kampf sich verlief, werden wir im Folgenden näher sehen. Anfänglich konnte jedoch B. Jonson durchaus nicht durchdringen. Der Beifall, den die Vorstellungen der Singeknaben fanden, galt nicht ihm allein, und erstreckte sich außerdem nur über die Klasse der Gebildeten und Vornehmeren, von denen wiederum nur Wenige entschiedene Anhänger der neuen Kunstrichtung sein mochten. Wenigstens ist in dem vor einigen Jahren aufgefundenen Tagebuche, wahrscheinlich von der Hand eines Rechtsgelehrten, zum Februar des Jahres 1602 bemerkt: «B. Jonson, der Dichter, lebt jetzt von dem Einen Townsend (einem seiner Freunde und Verehrer) und schmäht die ganze Welt» (Collier **Hist. I, 334**). Mag darin auch eine starke Uebertreibung liegen; — gewiß ist, daß Ben Jonson seit seinem Poetaster bis zur Erscheinung seines Sejanus (1603) nichts für die Bühne geschrieben hat, und daß er also wahrscheinlich im Unmuthe über seine mißglückten oder wie er selbst (**Works by B. Cornwall p. 136**) sagt, «ominösen» Versuche im Gebiete der Komödie, was ihm dasselbe war mit dem der Satire, sich ganz zurückgezogen hatte. Der Beifall, den er fand, muß also nur partial oder vorübergehend gewesen sein, worauf auch die angeführte Notiz des Tagebuches hindeutet*). Erst Fletcher, Beaumont, Massin-

*) Die Stelle im Hamlet: **But there is, Sir, an aiery of children, little eyasses etc.** deutete Malone auf die Zeit von **1612**, weil sie erst in der Folioausgabe von **1623** sich findet, in der seiner Zeit bekannten Quartausgabe von **1603** dagegen fehlt, und weil Heywood in seiner **Apology for Actors 1612** über das Unwesen, das die Kinder mit Extemporiren ꝛc. damals trieben, klagt. Allein in der neu aufgefundenen Quartausgabe, die zwar ebenfalls **1603** erst gedruckt ist, aber das Stück offenbar in einem älteren Zustande, wie es sich etwa um **1600 — 1** befunden haben mag, wiedergiebt, wird ebenfalls bereits der Kinder und des Beifalls, den sie fänden, Erwähnung gethan. In jener andern Quartausgabe dürfte

ger vollendeten allmälig, wozu er den Grund gelegt hatte. Die Anhänger der alten populären Kunstrichtung ließen sich daher auch für den Augenblick durchaus nicht irre machen (später freilich traten nur zu viele von ihnen, wenn auch meist unbewußt, zu B. Jonson's Schule über). Sie nahmen den hingeworfenen Fehdehandschuh mit dem Bewußtsein ihres guten Rechtes und mit dem Uebermuthe der **beati possessores** auf. Das sieht man an dem «Satiromastix» von Dekker, der 1602 als defensive und offensive Antwort auf B. Jonsons Poetaster erschien, leider aber dem letzteren darin nur zu ähnlich ist, daß er neben wenigem allgemein Interessanten eine Masse Persönlichkeiten zu Markte bringt. Daß Shakspeare an dem Stücke mitgearbeitet habe, wie Einige glauben, ist eine leere Hypothese.

Die Zeit, in der B. Jonson mit seiner Opposition zuerst entschieden auftrat, war freilich gerade der Mittelpunkt von Shakspeare's Dichterlaufbahn, die Sonnenhöhe seines Ruhms und Glückes. Dieß ersieht man zunächst aus seinen äußeren Lebensumständen. Er war ein angesehener und begüterter Mann geworden, und seine Wohlhabenheit scheint auch späterhin fortwährend im Wachsen geblieben zu sein. Durch seine Verwendung wahrscheinlich erhielt sein Vater 1596 die Verleihung eines Wappens. 1597 kaufte er sich Newplace, eines der besten Häuser in seiner Vaterstadt, und ließ es noch ausbessern und schmücken; 1598 sprach ihn ein Mitbürger um ein Darlehn von 30 Pfd. an, und um dieselbe Zeit zeigte er sich nicht abgeneigt, der Stadt selbst gegen hinlängliche Sicherheit eine Summe Geldes vorzustrecken. Im Mai 1602 zahlte er 320 Pfund für ein bedeutendes Stück Land, das er zu seinen Besitzungen in Stratford hinzufügte, und im Herbst desselben Jahres wurde er Eigenthümer eines Zinslehngutes (cottagium im Instrumente genannt) in der Walkerstraße zu Stratford. Im folgenden Jahre kaufte er für 60 Pfund ein Gütchen (Vorwerk) mit zwei Scheunen, Gärten und Speichern nebst Zubehör; 1605 pachtete er für 440 Pfd. die großen und kleinen Zehnten in Stratford, und 1613 endlich kaufte er sich ein Haus in Blackfriars zu London für 140 Pfd. Seine Einnahmen als Bühnendichter und Theilhaber am Globus und Blackfriars-Theater waren für damalige Zeit nicht unbe-

---

also Shakspeare diesen Zusatz unterdrückt haben, vermuthlich weil die modische Vorliebe für das Kindertheater wieder aufgehört hatte.

deutend. Für ein neues Stück pflegten früher zwischen 5 und 10 Pfd., später zwischen 12 und 25 Pfd., oder auch die Einnahme einer Vorstellung bezahlt zu werden. Wie hoch sich letztere gewöhnlich belief, ist schon oben angegeben worden. Vom Blackfriarstheater weiß man aus einem noch vorhandenen Documente bestimmt, daß es 1608 einen reinen Gewinn von 666 Pfd. des Jahrs abwarf. Dieser zerfiel in 20 Shares (Theile, gleich unseren Aktien), wovon Shakspeare 4, Burbage ebenfalls 4, Lor. Fletcher 3 u. s. w. besaßen; Shakspeare erhielt also von diesem Theater allein, wie ausdrücklich angegeben wird, 113 Pfd. 6 S. 8 P. Rechnet man die Einnahme vom Globus eben so hoch, und bringt den Miethszins für die Garderobe und die sonstigen Mobiliarien, deren Eigenthümer S. war*), so wie das Honorar für zwei oder drei neue Stücke mit in Anschlag, so wird sein jährliches Einkommen ungefähr 400 Pfund betragen haben, eine Summe, die Collier nach gegenwärtigen Verhältnissen einer Rente von 2000 Pfd. gleichsetzt. Es ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß seine Einnahme in frühern Jahren (seit etwa 1595) bedeutend geringer gewesen sei. Shakspeare's Wohlhabenheit um 1597 ließe sich also wohl erklären, ohne daß man schlechthin genöthigt wäre, der Tradition auf Davenant's Zeugniß hin (bei Rowe), daß Lord Southampton dem Dichter einmal 1000 Pfd. zu einem Ankaufe gegeben habe, ohne Weiteres Glauben beizumessen. Doch hat andererseits dieß Faktum durchaus nichts Unwahrscheinliches, wenn auch in der Größe des Geschenks eine Uebertreibung liegen sollte**).

Graf Southampton war nämlich ein erklärter Freund des Theaters und ohne Zweifel ein großer Verehrer Shakspeare's. Die Bekanntschaft und Aufmerksamkeit des Lords für den Dichter und umgekehrt des Dichters für den jungen, liberalen, vielversprechenden Lord leitete sich wahrscheinlich ein durch das Verhältniß seines Stiefvaters, Sir Thom. Hennage, der als Schatzmeister der Königin mit Schauspielern und Theaterdichtern in unmit-

*) Shakspeare's Eigenthum der «Wardrobe and Properties» von Blackfriars wird in demselben Document ausdrücklich anerkannt und auf 500 Pfd. angeschlagen. Das Nähere über den ganzen Punkt bei Collier, Life of S. p. CCXX.

**) Vgl. hierüber, wie über das Folgende Drake II, p. 1 ff. wo sich eine Lebensbeschreibung Southampton's findet.

telbarem Verkehr stand. Im Jahre 1593, als Southampton etwa zwanzig Jahre zählte, widmete ihm Shakspeare sein oben erwähntes Gedicht Venus und Adonis. Indessen scheint die Bekanntschaft zwischen beiden zur Zeit noch neu oder eben erst im Entstehen gewesen zu sein. Wenigstens tritt der Dichter in der Zueignungsschrift, womit er jenen «ersten Erben seiner Erfindung» begleitet, noch sehr leise und schüchtern auf. Daß die Gabe indeß beifällig aufgenommen, und das Verhältniß beider bald enger und freundschaftlicher geworden sein muß, beweist die Dedication zum Raube der Lucretia, ein ähnliches Gedicht (vielleicht ebenfalls bereits in des Dichters Jugend zu Stratford entstanden und später übergearbeitet), das Shakspeare im folgenden Jahre ebenfalls Lord Southampton widmete. Hier erscheint seine Sprache um vieles freier und vertrauensvoller; er spricht sogar davon, «daß die Gewähr, die er von des Lords ehrenwerther Gesinnung habe, nicht der Werth seiner ungelehrten Verse, ihm für die Aufnahme Bürgschaft leiste» — ein Beweis für den persönlichen Umgang zwischen beiden. Daß Southampton's Zuneigung zu dem Dichter auch späterhin stets fortgedauert habe, ist nicht zu bezweifeln. Noch 1599 brachte er seine Zeit in London lediglich damit hin, daß er täglich das Theater besuchte, und in jenem kürzlich entdeckten, höchst wahrscheinlich von ihm herrührenden Schreiben, das um 1608 geschrieben sein muß, nennt er ihn seinen «besondern Freund» (Collier, New facts etc. p. 33 f.). Ihr persönlicher Umgang aber, von dem ohnehin ungewiß ist, bis zu welchem Grade der Vertraulichkeit er sich entfaltet habe, wurde durch die Lebensereignisse des Grafen, wenn nicht völlig aufgehoben, doch sehr gestört. Von 1597 bis 1601 war Southampton, nachdem er sich 1598 mit der schönen Miß Varnon wider Wissen und Willen der Königin vermählt hatte, abwechselnd auf Kriegszügen und Gesandtschaftsreisen abwesend, und nur in den Zwischenräumen zu London. Vom Februar 1601 bis zum Regierungsantritt Jacob's aber schmachtete er als Theilnehmer an der Verschwörung des Grafen Esser im Tower. Von des Königs Gunst schnell und hoch gehoben, wurde er doch im Juni 1604 eines vertraulichen Verhältnisses mit der Königin angeklagt und wieder verhaftet, bald jedoch völlig freigesprochen und zu Gnaden wieder aufgenommen. Erst seitdem lebte er in ungestörtem Glücke und Ansehen.

Ich habe diese Details absichtlich angeführt, theils weil sie zeigen, wie frühzeitig Shakspeare als Dichter und Mensch Anerkennung fand, theils weil sie zur Aufhellung eines bisher höchst zweifelhaften und dunkeln Punktes in der Lebens- und Litterar-Geschichte des Dichters beitragen. Außer Venus und Adonis und dem Raube der Lucretia besitzen wir nämlich von Shakspeare noch ein Fragment (324 Verse) eines ähnlichen episch-lyrischen Gedichtes: der Liebenden Klage (**Lover's Complaint**), ferner 154 Sonette, und eine Sammlung von 20 lyrischen Gedichten in verschiedenen Versmaßen unter dem Titel: der verliebte Pilger (**the passionate Pilgrim**). Für uns sind seine rein lyrischen Gedichte von größerer Wichtigkeit, als jene mehr epischen Versuche, weil sie die einzigen schriftlichen Ueberreste sind, die einen unmittelbaren Blick in das innere, rein persönliche Leben und Weben des großen Dichtergeistes verstatten. Der verliebte Pilger erschien (unvollständig, aber durch einige der 154 Sonette vermehrt) bereits 1599 in einer durch den Buchhändler W. Jaggard ohne Wissen und Willen Shakspeare's veranstalteten Ausgabe. Mehrere der darin enthaltenen Gesänge weisen auf den Mythus von Venus und Adonis hin, und dürften daher, wie auch Malone und Drake bemerken, bald vor oder nach der Southampton gewidmeten Dichtung entstanden sein. Die ganze Sammlung trägt ein mehr objektives Gepräge, und bezieht sich nicht so unmittelbar auf die persönlichen Lebensverhältnisse und Seelenzustände Shakspeare's. Wichtiger in dieser Hinsicht ist die Sonettensammlung. Sie erschien zusammen mit der Klage der Liebenden zuerst 1609 in Quart mit der Bezeichnung des Buchhändlernamens T. T. (Thom. Thorpe). Dieselben Buchstaben befinden sich unter einer Dedication, in welcher der Unterzeichnete «dem einzigen Erzeuger der folgenden Sonette, dem Mr. W. H. alles Heil und die ihm von dem unsterblichen Dichter verheißene Ewigkeit wünscht.» — Da die ersten 126 Sonette unmittelbar an einen jungen, liebenswürdigen, vornehmen Mann abdressirt sind, von großer Vertraulichkeit zeigen und viele persönliche Beziehungen berühren, so war es von Interesse, herauszubringen, wer mit jenen Buchstaben W. H. gemeint sein dürfte. Man rieth zuerst auf William Hart, den Sohn von Shakspeare's Schwester Jone; allein der war im Jahre 1609, als die Sonette erschienen, erst 9 Jahr alt. Chalmers deutete sie vermit-

telst einer künstlichen Auslegung der Dedication auf Elisabeth, indem er in auffallender Blindheit übersah, daß viele derselben ganz offenbar einen Mann als Empfänger bezeichnen und fordern. Das wies Drake (II, 58 ff.) zur Evidenz nach, und suchte seinerseits die Hypothese zu begründen, daß sie an den Grafen Southampton gerichtet seien. In der That schien vieles dafür zu sprechen und verleitete daher auch Viele, Drake beizustimmen. Allein James Boaden (**On the Sonnets etc. p. 22 f.**) hat neuerdings bewiesen, daß die Annahme dennoch so gut wie unmöglich ist. Denn 1) hieß Southampton mit Vornamen Henry Wriothesly, und jene Initialen würden mithin nur passen, wenn man eine Umstellung derselben voraussetzen wollte, wofür kein erdenklicher Grund vorhanden ist. 2) Southampton war 1594, von welchem Jahre sich erst eine vertraulichere Bekanntschaft zwischen ihm und dem Dichter datiren läßt, bereits 21 Jahr alt, und es war mithin unmöglich, ihn, wie häufig in den Sonetten geschieht, «süßer Knabe» — «geliebter Knabe» ꝛc. zu nennen, und von einer bedeutenden Verschiedenheit des Alters zu reden. Endlich 3) Southampton's Lebensereignisse waren von der Art, daß der vertrauliche Umgang, den die Sonette voraussetzen, nothwendig gestört werden, und fast eben so nothwendig irgend eine Anspielung auf die ungewöhnlichen Unglücksfälle des Lords in ihnen erwartet werden mußte. So einleuchtend es also ist, daß Southampton nicht der Hr. W. H. sein kann, eben so einleuchtend zeigt Boaden (p. 32 f.), daß es kein anderer, als der junge William Herbert, nachmals Graf von Pembroke sein kann. Er war 1580 geboren und verließ 1594 die Universität Oxford. Seine Lebensverhältnisse wie seine Charakteristik, die Wood und Lord Clarendon (Zeitgenossen von ihm) geben, entsprechen Punkt für Punkt den Zügen und Andeutungen, die sich in den Sonetten finden. Daß er mit dem Dichter näher bekannt gewesen, ihn hochverehrt und mit Gunstbezeugungen überhäuft habe, beweist die Dedication Heminge's und Condell's zur Folioausgabe von Shakspeare's Werken, die sie ihm und seinem Bruder, dem Grafen von Montgomery (ebenfalls ein Freund und Verehrer des Dichters) 1623 widmeten. Wie groß endlich die Vertraulichkeit zwischen beiden gewesen sein müsse, ersieht man aus den Sonetten selbst, die sonach größtentheils von 1595 bis gegen 1609 hin entstanden sein müssen. Die «zuckersüßen Sonette,» welche

Shakspeare, wie sein Freund Meres (in seinem 1598 erschienenen **Wit's Treasury**) bemerkt, an seine Privatfreunde hier und da richtete, geben zugleich Zeugniß von der anmuthigen Sitte des Dichters, auch andere, die seinem Herzen nahe standen, mit kleinen poetischen Gaben zu erfreuen. Von diesen sind indeß in unserer Sammlung wahrscheinlich wenige oder gar keine enthalten. Denn auch die 28 letzten Sonette sind solcher Art, daß sie unmöglich zur Mittheilung an Freunde bestimmt gewesen sein können. Auf sie werde ich später zurückkommen.

Hier kam es mir zunächst nur darauf an, Shakspeare's Ruhm und Ansehen im Abglanze der vertrauten Freundschaft zu zeigen, deren ihn Männer wie Southampton, Pembroke und Montgomery würdigten. Sie gehörten sämmtlich durch Geburt und Rang, wie durch ihren hohen Geist, ihre ausgezeichnete Bildung und ihren großen Einfluß zu den auch historisch bedeutendsten Persönlichkeiten ihrer Zeit. An sie schlossen sich die gekrönten Häupter Elisabeth und Jacob **I.** würdig an. Daß beide den Dichter hoch achteten und an seinen Dichtungen besonderes Vergnügen fanden, beweisen schon die bekannten Zeilen Ben Jonson's (am Schlusse seiner **Commendatory Verses** zur ersten Folio-Ausg. von S's. Werken):

> Du süßer Schwan vom Avon, welch' Entzücken
> War das, auf unserm Strom dich zu erblicken,
> Und nachzuschau'n vom Themsestrand den Zügen,
> Woran Elisabeth und Jacob sich vergnügen. *) —

Falstaff's etwas kecke und zweideutige Späße in Heinrich **IV.** beleidigten die Sittsamkeit der jungfräulichen Königin so wenig, daß sie, wie Rowe und Gildon traditionell erzählen, im Gegentheil großes Gefallen an dem allerdings meisterhaft durchgeführten, vollendet komischen Charakter fand, und den Wunsch äußerte, den edlen Ritter einmal in Liebesnöthen zu sehen, worauf Shakspeare die lustigen Weiber von Windsor in der kurzen Zeit von 14 Tagen gedichtet haben soll. Von den vielen gnädigen Zeichen ihrer Gunst, von denen Rowe spricht, lassen sich indessen keine *realen* Beweise beibringen; von ihrer bekannten Kargheit gegen Gelehrte und Künstler scheint sie auch bei Shakspeare keine Ausnahme gemacht zu haben, obwohl sie nach poetischen und unpoetischen

*) Außerdem ist es ausdrücklich gesagt in dem oben erwähnten Schreiben von Southampton.

Schmeicheleien aller Art geizte, und auch Shakspeare es gelegentlich nicht daran fehlen ließ (s. Heinrich **VIII.** u. A.). Daß Jacob die Schauspielergesellschaft Shakspeare's in seinen besonderen Schutz nahm, und sie gleich nach seinem Regierungsantritt durch ein besonderes mit dem großen Insiegel versehenes Patent zu seinen eignen Königlichen Schauspielern ernannte mit der Befugniß, überall in England frei zu spielen, ist schon oben erwähnt worden. Zwar gab er zu Anfang **1604** das Amt eines **Masters of the Kings Revels**, um das sich S. beworben zu haben scheint, nicht ihm, sondern seinem Nebenbuhler, dem allerdings nicht verdienstlosen Dichter Sam. Daniel, aber, wie letzterer selbst bemerkt, nur darum, weil S. damals noch als Schauspieler fungirte. Nach der Erscheinung des Macbeth dagegen, worin der Dichter mit Umgehung der historischen Wahrheit, des Königs Ahnherrn Banquo unschuldig an der Ermordung Duncan's, glänzend und ruhmreich auftreten läßt, empfing er zum Lohne ein angeblich eigenhändiges Schreiben Jacob's, worin er ihn seines Beifalls und seiner Gunst versicherte. Da Sir Will. Davenant das Schreiben noch lange Jahre nach dem Tode der Dichters in Besitz hatte, wie glaubwürdige Personen von ihm selbst wußten, so ist, wie mir scheint, an der Wahrheit des Faktums nicht zu zweifeln (wie Skottowe und Collier thun). Auch wurde nach einem Patente des Königs vom 4. Jan. **1610** Shakspeare mit Rob. Daiborne, Nath. Field und Ed. Kirkham beauftragt, von Zeit zu Zeit Knaben aufzubringen, und diese für den Dienst der Königin in der Schauspielkunst zu unterrichten und zu üben.

Diese Schwung- und Glanzperiode Shakspeare's, in der er von hohen und niedrigen Freunden umgeben, von Fürsten und großen Herrn begünstigt, der Liebling des Publikums war, in der vor Allem seine Poesie selbst von jener hochfliegenden Begeisterung, jenem genialen Uebermuthe — dem Vollgefühle der eignen Kraft und Größe — getragen erscheint, in der er, seines unsterblichen Namens sich bewußt, dem Grafen Pembroke zurief:

Mein Freundesvers wird sein dein Monument,
Daß dich noch ungeborne Augen lesen
Und kommender Geschlechter Mund dich nennt,
Wenn alle Athmer dieser Welt verwesen,

So hält dich da, wo Odem nie versiegt,
Auf Menschenlippen athmend mein Gedicht. *)

— diese mittlere, die höchste Blüthezeit umfassende Periode der dichterischen Laufbahn Shakspeare's dauerte von 1597 ungefähr bis 1605 oder 6. Von ihr lassen sich zwei frühere und ein oder zwei spätere Lebensalter seines Genius unterscheiden. Ich meine, man erkennt an den obenerwähnten Dichtungen, die ohne Zweifel zu seinen ersten Arbeiten gehören (Venus und Adonis, Perikles, Titus Andronicus, die beiden Veroneser, die Komödie der Irrungen, der Liebe verlorene Mühe, Heinrich VI, und was ihm von den zweifelhaften Stücken etwa noch angehören mag), noch eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit und Maßlosigkeit, eine Neigung hier zu Marloweschem Bombast, dort zu Greeneſcher Oberflächlichkeit und Spielerei, eine gewisse Schroffheit und Sprödigkeit nicht nur der Diction, sondern der ganzen Behandlung des Stoffes. Die Tragödie steht noch der Marloweschen Auffassung des Tragischen ziemlich nahe, d. h. letzteres hat noch etwas Excentrisches, Gewaltsames, Uebertriebenes, und knüpft sich noch an Charaktere, wie Aaron und Tamora in Titus Andronicus, wie Margaretha und Richard in Heinrich VI., d. h. an Charaktere, die in Zeichnung und Colorit, insbesondere in ihrer Neigung zum Maßlosen und Ungeheuren, noch eine gewisse Verwandtschaft mit der Marloweschen Art der Charakteristik verrathen. In der

*) Das 81te Sonett, das mit diesen Versen schließt, ist ohne Zweifel um 1601 geschrieben. Denn es steht zwischen No. 80. 82. u. 83. 85, von denen Boaden S. 46 höchst wahrscheinlich gemacht hat, daß sie sich auf Samuel Daniel beziehen, der 1601 dem jungen Grafen sein Defense of Ryme widmete, und ihn darin verherrlichte. Die Sonette aber sind gruppenweise nach den materiellen Beziehungen geordnet, so daß die übrigen, in denen ähnliche Aussprüche vorkommen, No. 53. 63. 65. 101. 107., um dieselbe Zeit entstanden sein dürften. — Die gruppenweise Anordnung der Sonette, auf die ich in der ersten Ausgabe bereits aufmerksam machte, hat Ch. A. Brown in seiner eben genannten, um dieselbe Zeit erschienenen Schrift (S. 45 f.) näher darzuthun gesucht. Ich glaube aber, daß er zu weit geht, wenn er aus den 152 Sonetten sechs besondere, selbstständige, nur in der Sonettenstanze geschriebene Gedichte macht. Ich kann wenigstens nicht finden, daß diese von B. gemachten Abschnitte (wenn man den sechsten, d. h. die Sonette No. 127 — 152 ausnimmt) sich nach Inhalt und Tendenz so bestimmt von einander unterscheiden, als B. behauptet. Ich glaube daher, daß man die Sonette nur in kleinere Gruppen, nicht aber in bestimmte größere Gedichte einordnen darf.

Komödie dagegen finden wir zwar schon die Anmuth, Leichtigkeit und sprudelnde Fülle des Shakspeareschen Witzes, aber noch ohne Tiefe des Gedankens, noch mehr Wort- als sachlicher Witz, die Charaktere noch ohne tiefere Originalität, noch nicht vollkommen individualisirt, hier und da noch ohne festen Kern, unsicher und schwankend. In der Composition endlich finden wir zwar bereits die ersten Anfänge des eigenthümlich Shakspeareschen Styls, d. h. der Stoff ist bereits äußerlich, in Beziehung auf die Zusammenstellung der Scenen und die Entfaltung der Action, durchweg vortrefflich disponirt, ja es zeigt sich bereits überall das Streben, einen bestimmten Grundgedanken, eine eigenthümliche Lebensansicht zum treibenden Keime des ganzen Dramas zu machen, und so dasselbe auch innerlich, organisch, abzurunden. Aber dieses Streben bleibt meist noch bloßer Versuch; es gelingt noch nicht, die mannichfaltigen Fäden in den Einen inneren Mittelpunkt zusammenzufassen, oder der Gedanke ist noch zu oberflächlich, zu mager und kraftlos, um das Ganze zu tragen, oder zu unklar gedacht, um erkannt zu werden. — Diese erste Periode, die Jugendzeit der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's, mag etwa von 1587—1592 reichen.

Zwischen ihr und jener höchsten Blüthe- und Glanzperiode bilden die Jahre von 1592 bis 1597 den Uebergang, das Jünglingsalter des Shakspeareschen Genius, und können daher als die zweite Periode seiner dichterischen Laufbahn bezeichnet werden. Es ist zwar noch schwieriger, als bei der ersten Periode, mit erträglicher Sicherheit zu bestimmen, welche Stücke in dieser zweiten Periode entstanden sein dürften. Nimmt man indeß mit uns an, daß etwa Ende gut, Alles gut, Zähmung einer Widerspenstigen, Romeo und Julie, Richard III., Richard II. und Heinrich IV. in dem angegebenen Zeitraum das Licht der Welt erblickten, so wird man finden, daß in diesen Jahren Shakspeare's Dichtergenius bereits anfing sein Schauspielertalent weit zu überflügeln. Aus jener jugendlichen Unbeholfenheit, Unmäßigkeit und Schroffheit erhebt sich die schaffende Phantasie zu geregelteren, anmuthigeren, nicht mehr so scharf und eckig gezeichneten Gestalten. Man erkennt ein fast ängstliches Streben nach einer wohlgeordneten, planvollen Composition: er fasst sich selbst fester zusammen, wird nachdenkender, kommt zum klaren Bewußtsein über seine Kunst. Die Sprache wird fließender und leichter, der Witz

freier, anmuthiger, sachlicher; das Komische gewinnt eben so sehr an Intensität und Tiefe wie an Ausbreitung zum Ganzen einer komischen Weltanschauung, während das Tragische jenen unbeschreiblich schönen Anflug von elegischer, versöhnender und verklärender Milde gewinnt, der Romeo und Julia und Richard II. auszeichnet, ohne doch an Kraft und Größe zu verlieren. Kurz Shakspeare beginnt, Shakspeare zu werden, oder vielmehr er ist bereits ganz und gar er selbst, nur noch nicht in der vollen Reife des Mannesalters.

Der große Fortschritt, der sich in den genannten Dichtungen der zweiten Periode zeigt, namentlich das Maß- und Planvolle, das überall in ihnen herrscht, ihre Erhebung über alles Rohe und Gemeine, das dem Volkstheater noch anklebte, der Strom klarer, geregelter Schönheit, von dem sie getragen erscheinen, und in den zwar die wilden Wasser des Volksdramas sich ergießen, aber ohne seinen ruhigen, majestätischen Fluß zu stören, — diese Eigenschaften mußten Shakspeare's Ruhm auch bei den Gebildeten der Nation befestigen; ja Venus und Adonis und der Raub der Lucretia (die in dieser Zeit im Druck erschienen) nöthigten selbst die klassisch Gesinnten, sein großes Dichtertalent anzuerkennen. Meres dürfte daher nicht bloß seine Meinung, sondern das Urtheil der Nation ausgesprochen haben, wenn er ihn (in seiner oftерwähnten **Palladis Tamia. Wits Treasury 1598**) «den bei weitem ausgezeichnetsten unter den Englischen Dichtern sowohl im Gebiete der Tragödie wie der Komödie» nennt. Es ist mithin anzunehmen, daß S. bereits um 1597 entschieden an der Spitze der alten populären Dichterschule stand, umgeben von einer Schaar fruchtbarer und beliebter Poeten, wie Munday und Chettle, Th. Heywood, Dekker, Day, Haughton, Porter, Drayton u. A. — freilich keine großen und eminenten Talente, die daher auch ohne ihn dem Andrange Ben Jonson's und seiner Schule nicht zu widerstehen vermochten, aber doch Dichter, in denen dieselbe poetische Luft wehte, die S. athmete, denen einzelne Werke in hohem Grade gelangen, und die, von Shakspeare's Sonne angestrahlt, in einem helleren Lichte erschienen, eine größere Bedeutung gewinnen mußten. Das große Bewußtsein, an der Spitze der gesammten Kunstbildung seiner Zeit zu stehen, die volle künstlerische Selbstgewißheit und Freiheit, die den Meister bekunden, und damit die vollendete Meisterschaft selbst ist es nun auch vornehm-

lich, wodurch diejenigen Werke Shakspeare's, welche der dritten Periode, d. h. jener höchsten Glanz- und Blüthezeit, dem Mannesalters seines Genius, angehören, von allen älteren sich unterscheiden. Dichtungen, wie der Kaufmann von Venedig, der Sommernachtstraum, Hamlet, Heinrich V., Was ihr wollt, Viel Lärmen um Nichts, Wie es euch gefällt, König Lear ꝛc., welche wahrscheinlich in den Jahren von 1597 bis 1604 — 5 dicht hinter einander erschienen, mußten auf unbefangene Gemüther einen unbeschreiblichen Eindruck machen. Die meisten von ihnen tragen das Gepräge einer unvergänglichen Jugend, einer überschwenglichen Lebens- und Geistesfülle. Composition und Erfindung, Sprache und Charakteristik sind vollendet Shakspearesch; die Lustspiele, besonders der Sommernachtstraum, Was ihr wollt, und Wie es euch gefällt, sind voll genialen Uebermuthes, schwellend von jener himmlischen ätherischen Lebensluft, die der Genius auf dem höchsten Höhepunkte des Daseins athmet und ausströmt, während Heinrich V. die ganze Größe der historischen Thatkraft, Hamlet die unendliche Tiefe des philosophischen Gedankens, König Lear die volle, unwiderstehliche Macht des tragischen Pathos darlegt. Die Dramen dieser Periode sind es daher vornehmlich, in denen sich der Shakspearesche Styl der dramatischen Kunst in seiner größten Reinheit und Vollendung abspiegelt: in ihnen hat das Komische neben jener spielenden Leichtigkeit und humoristischen Schwungkraft, deren Motto das Sternesche **Vive la Bagatelle** ist, die ganze Tiefe der wahren komischen Weltanschauung; in ihnen gleicht das Tragische der sinkenden Sonne eines heißen Sommerabends, dem die Nacht zwar folgt, die aber noch in tiefster Mitternacht mit einzelnen Strahlen das müde Auge der Sterblichen grüßt und gleichsam Abend und Morgen, Untergang und Aufgang, Tod und Leben in Eins zusammenschmilzt; in ihnen stehen Sprache und Composition auf der höchsten Höhe ihrer Ausbildung, — und wir würden daher den ganzen folgenden Abschnitt hier anticipiren müssen, wenn wir diese Dramen näher charakterisiren wollten. Auf jene Höhe erhebt sie die reine, hohe Begeisterung, von der alle durchdrungen sind; daraus ergiebt sich das ihnen gemeinsame charakteristische Gepräge, wodurch sie vor allen andern sich auszeichnen; man sieht, der Dichter schwelgte in dem erhebenden Selbstgefühle seiner vollen, freien, mit den befrie-

digendsten Erfolgen gekrönten Schöpferkraft, in dem beseligenden Bewußtsein: **Anch' io son pittore!** —

Allein schon seit 1605—6 änderte sich, wie es scheint, die Physiognomie des innern und äußern Lebens Shakspeare's; der Nimbus begann zu schwinden, die schöne Illusion einer ewigen Jugend, einer sicheren Herrschaft über die Welt der Kunst und das irdische Dasein überhaupt löste sich auf. Nicht als wenn seine Freunde ihm untreu geworden, oder um diese Zeit schon die Gunst des Publikums abgenommen hätte; — jenes ist ohne Zweifel gar nicht, dieses wahrscheinlich erst einige Jahre später eingetreten. Aber seine eigne geistige Entwickelung, unstreitig unter Einwirkung äußerer Verhältnisse und Umstände, nahm seitdem eine ernstere, strengere Richtung. Das zeigen zunächst unwiderleglich seine eignen Dichtungen. Man lese zuvörderst zwei seiner köstlichen Sonette (66 u. 72), die ich hersetze, um den Leser auf diese wenig bekannten lyrischen Erzeugnisse des großen Dichters aufmerksam zu machen *).

Müde von allem dieſen wünſch' ich Tod:
Verdienſt zum Bettler ſeh'n geboren werden,
Und hohle Dürftigkeit in Grün und Roth,
Und wie ſich reinſte Treu' entfärbt auf Erden,
Und goldnen Ehrenſchmuck auf Knechteshaupt,
Und jungfräuliche Tugend frech geſchändet,
Und Hoheit ihres Herrſcherthums beraubt,
Und Kraft an lahmes Regiment verſchwendet,
Und Kunſt im Zungenbande der Gewalt,
Und Schulenunſinn, der Vernunft entgeiſtert,
Und ſchlichte Wahrheit, die man Einfalt ſchalt,
Und wie vom Böſen Gutes wird gemeiſtert:
Müde von Alle dem wär' Tod mir ſüß; —
Nur daß ich ſterbend den Geliebten ließ.

O daß die Welt Dir nicht mit Fragen droht,
Welch ein Verdienſt Du in mir lieben können,
Vergiß mich, Lieber, ganz nach meinem Tod;
Denn nichts Vollkommnes kannſt Du an mir nennen,
Es wäre denn, daß fromme Lügen Du
Erfändeſt mehr als mein Verdienſt ertrüge;
Mit Kränzen ſchmückteſt meine Todtentruh',
Die karge Wahrheit gern herunterſchlüge.

*) Man findet ſie gut überſetzt in Gottl. Regis Shakſpeare-Almanach. Berlin 1836.

O daß nicht falsch Dein wahres Lieben nun,
Wenn Du nur Liebe lögest, werd' erfunden,
Laß bei dem Leibe meinen Namen ruh'n;
Uns beiden zum Gewinn sei er verschwunden.
Denn meine Früchte, sie beschämen mich;
Und so wär Tand zu lieben, Schmach für Dich.

Zu ihnen könnte man noch das 90ste hinzufügen, in welchem der Dichter klagt, «daß ihn die Welt jetzt in seinen Thaten kreuze», und ihm bitteres Leid zufüge. Wenn ich annehme, daß jene beiden Sonette und damit auch das 90ste zwischen 1605 u. 1609 entstanden sein dürften, so hat das freilich nur einige Wahrscheinlichkeit für sich. Das zweite nämlich steht in der Gruppe von Sonetten, zu der es gehört, zwischen zwei anderen, in denen der Dichter vom Sterben und von seinem bereits bis zum Herbst des Lebens vorgerückten Alter spricht. Das erste dagegen kann nur unter Jacobs I. Regierung geschrieben sein. Sie war in der That «ein lahmes Regiment,» an welches ausgezeichnete Männer, wie Cecil, Burghley's Sohn, Southampton u. A., seit 1607 aber William Herbert, Graf von Pembroke selbst *), umsonst ihre Kräfte verschwendeten. Der König, schwach, leichtsinnig, vergnügungssüchtig, nur der Jagd und den theologischen Streitigkeiten lebend, mit dem Parlamente zerfallen, vom Volke gehaßt und verachtet, stets ohne Geld, überließ die Regierung ganz seinen Räthen und Günstlingen **), — in der That also «eine Hoheit, ihres Herrscherthums beraubt.» Der Zustand des Landes und der Charakter des Volkes war so herabgekommen, daß der französische Gesandte Graf Beaumont schon im Jahre 1604 von den Engländern sagt: «sie seien jetzt (im Gegensatze zu den Zeiten Elisabeths) moralisch verderbt (corrompus), unter sich zerfallen, wenig fest in ihrer Religion, dem König weder in Liebe noch in Gehorsam zugethan» ꝛc., ja daß er «aus so vielen verschiedenen Samen von Krankheiten, aus so Vielem, was in der Stille brütete», — schon 1603 prophezeihte: «von jetzt auf ein Jahrhundert hinaus werde England von seinem Glücke schwerlich einen andern Mißbrauch machen, als zu seinem eignen Scha-

*) Er ward 1607 Ritter vom Hosenband und zum Gouverneur von Portsmouth ernannt. Boaden a. O. S. 35.

**) Man sehe die Gesandtschaftsberichte, Urtheile und faktischen Angaben des Gr. Beaumont. Raumer, Briefe aus Paris II, 245—280.

den» *). Alles begann zu wanken und zu zerfallen: jener neue, auflösende, verneinende Geist des 17ten und 18ten Jahrhunderts feierte sein Wiegenfest; die große Englische Revolution, die ein Menschenalter später ausbrach, das Vorspiel der Französischen, bereitete sich vor. Diese Zeichen der Zeit bilden den besten Commentar zu Shakspeare's späteren Dichtungen, zunächst zu jenem ersten Sonette, das den Schmerz des patriotischen Dichters schön und ergreifend ausdrückt. Außerdem berührt es auch den zunehmenden Verfall der Kunst. Es bezieht sich deutlich genug theils auf die Beschränkungen, welche höheren Orts gegen die Freiheiten des Theaters um diese Zeit ausgingen **), theils wohl auch auf die finstere Glaubenswuth der Puritaner, welche die schlichte Wahrheit des Evangeliums verdrehten, Kunst und Wissenschaft begeiferten, und wenn sie auch unter Jacob I. nicht durchdringen konnten, doch einzelne Verordnungen in ihrem Sinne veranlaßten ***), theils endlich ohne Zweifel auf die leere, hochmüthige «Schulweisheit,» welche B. Jonson fortwährend geltend zu machen suchte, und die damals mehr und mehr Anhang zu gewinnen anfing. Denn um 1605 begannen Fletcher und Beaumont für das Theater zu arbeiten, und gelangten, wie Dryden (wahrscheinlich aus dem Munde ihres Zeitgenossen Sir Willaim Davenant's) bemerkt, seit der Erscheinung des «Philaster» um 1608—9 zu Ruf und Ansehen. Schon damals war also mit Sicherheit

---

*) Raumer a. O. 252. 259.

**) Es beschwerte sich z. B. der französische Gesandte Beaumont über die Schauspieler des Königs (die Truppe, zu der S. gehört hatte), daß sie die Geschichte des Herzogs von Biron, trotz des von ihm ausgewirkten Verbots, auf die Bühne gebracht hatten. Collier setzt dies, verleitet durch die Englische Uebersetzung von Raumers Briefen, aus der er schöpft, irrig in 1606. Der Bericht, in welchem Beaumont selbst die Sache erzählt, ist vom 5. April 1608. Raumer a. O. 276. Nach demselben Berichte befahl gleichzeitig der König, weil man ihn selbst „in befremdender Weise" auf der Bühne dargestellt und lächerlich gemacht hatte, daß in London keine Schauspiele mehr gegeben werden sollten, — was indeß natürlich nicht lange gehalten wurde. Da ist doch offenbar „die Kunst im Zungenbande der Gewalt." — Schon in früheren Jahren 1604 u. 5 waren von verschiedenen Seiten ähnliche Klagen, aber wie es scheint, ohne Effekt, angebracht worden (Collier Life of S. p: CCVIII.).

***) So wurde 1606 die geschärfte Verordnung wiederholt, daß sich die Schauspieler des Namens Gottes, Christi und des h. Geistes auf der Bühne enthalten sollten. Wieder „die Kunst im Zungenbande der Gewalt".

vorauszusehen, — was späterhin geschah, — daß die neue Kunstrichtung bald entschieden das Uebergewicht im Geiste der Zeit gewinnen, und damit Shakspeare's Poesie verdrängt werden würde. Im offenbaren Causalnexus mit dieser mehr und mehr um sich greifenden Revolution im Kunstgeschmacke stand der gleichzeitig zunehmende Beifall, den das Theater der Knaben (**Children of her Majesty's Revels**) fand. Wenigstens redet Dekker in seinem **1609** erschienen **Ravens Almanack**, wenn auch ohne Namen zu nennen, doch deutlich genug von der steigenden Eifersucht zwischen ihnen und den Schauspielern des Königs (Globus), für die Shakspeare schrieb, und der Königin (Red Bull), für die Heywood arbeitete (Collier **Hist. 1, 373**). Auch wurde ihnen **1609** das Theater von Whitefriars ausschließlich eingeräumt, und **1612** verdrängten sie Heywood's Truppe aus dem Red-Bull *).

Diese äußeren Umstände trugen unstreitig dazu bei, um in Shakspeare's Seele Stimmungen zu erzeugen, wie sie in den obigen Sonetten ausgesprochen sind. Die Wahrscheinlichkeit, daß letztere um jene Zeit geschrieben sein dürften, wird daher bedeutend erhöht, wenn wir sehen, wie auch Shakspeare's dramatische Dichtungen aus seinem reiferen Alter von einem verwandten Geiste durchdrungen erscheinen. Alle Stücke, die zwischen **1606** u. **1614** entstanden sind, athmen einen tiefen, schweren, zuweilen bittern Ernst. Die Composition ist gedrungener und verwickelter; die Charaktere von strotzender Fülle, härter und schärfer gezeichnet, männlicher, von hervorragender Größe und eiserner Gediegenheit; die Sprache von Gedanken überströmend und daher zuweilen gebrochen, abspringend, wie Donner und Blitz daherfahrend; der Witz inhaltvoller, tiefsinniger, oft wahrhaft erhaben; die ganze Weltanschauung von dem schwermüthigen Gefühle des unvermeidlichen Unterganges alles Großen und Herrlichen, von dem herben Bewußtsein der furchtbaren Gewalt des Bösen in der menschlichen Natur durchdrungen. Man sehe z. B. wie entschieden dieß in Macbeth, in Maß für Maß, in Cymbeline, auch im Wintermährchen und im Sturm ausgesprochen ist. Man sehe, wie das Tragische im König Lear (um **1605**) trotz der erschütternden

*) Um diese Zeit dürfte daher die obenerwähnte, in der 2ten Quartausgabe von **1603** fehlende Stelle in den Hamlet eingeschaltet worden sein, wie sie sich in der Folioausgabe findet.

Macht, mit der es auftritt, doch noch denselben milden, elegischen, verklärenden Nimbus um sich hat, der Romeo und Julie, Richard II. und Hamlet umgiebt, während das tröstende, versöhnende Element in Macbeth und Othello schon sehr zurücktritt, im Timon von Athen aber ganz fehlt. Das Komische dagegen wird satirisch, oder mischt sich mit dem tiefen, ethischen Ernste, der das Böse nicht mehr als bloße Schwäche oder Verkehrtheit verlacht, sondern es mit Zorn und Verachtung bekämpft, brandmarkt, an den Pranger stellt, — wie sich dieß in Maß für Maß, Cymbeline, Wintermährchen ꝛc. deutlich ausspricht. Man sehe endlich, wie die historischen Dramen, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, und der um diese Zeit wahrscheinlich umgearbeitete König Johann theils den tiefen Fall der gepriesensten Helden der Geschichte, theils die greuelvolle Verderbniß des ganzen menschlichen Lebens in Staat und Kirche darstellen (Vergl. unten Abschnitt IV.). Selbst die Composition hat einen etwas veränderten Charakter: sie ist meist klarer, einfacher, schwungvoll und rasch in gerader Linie fortschreitend; man sieht, Verstand und Reflexion haben mehr Antheil daran gehabt, als an den anmuthig verschlungenen Windungen, welche der Gang der Action, mehr vom künstlerischen Gefühle für Harmonie und Schönheit der Form geleitet, in den meisten älteren Stücken nimmt, — wie dieß aus einer Vergleichung von Macbeth und Othello mit Hamlet, Lear u. A. klar erhellet. Am meisten nähert sich Troilus und Kressida in seiner übermüthigen Laune und der sprudelnden Fülle des Witzes dem oben angedeuteten Charakter der vorhergehenden Periode, die wir von 1597 bis 1605 datirt haben. Gleichwohl giebt die vorwaltende satirische Tendenz auch diesem Stücke einen ernsten, zuweilen bittern Charakter. Zur Behandlung von Stoffen aus der alten Geschichte, an die sich Shakspeare erst jetzt wagte, dürfte er übrigens wohl zum Theil mit durch jene auch in der nationalen Kunstbildung damaliger Zeit überhandnehmende Verehrung des Alterthums geführt worden sein.

So sehen wir nähert sich die letzte Periode der Dichterlaufbahn Shakspeare's in den allgemeinen Gründzügen ihres Charakters auf gewisse Weise wiederum der ersten. Der tiefe ethische Ernst seiner Natur, das lebendige Bewußtsein und der eifernde Zorn über die Herrschaft, die das Böse im Menschen zu gewinnen vermag, und der eben so lebendige Glaube an eine sittliche

Nothwendigkeit und eine strafende Gerechtigkeit Gottes, — was ihn in der Jugend zu Stoffen, wie Titus Andronicus, Heinrich VI., Richard III. u. A. geführt hatte, was in jener Uebergangsperiode von 1592—97 zu einem milden, elegischen Mitleiden mit der menschlichen Schwäche sich ermäßigt, zum beseligenden Glauben an Liebe und Tugend sich verklärt hatte, in der folgenden Schwung- und Glanzperiode aber, zur Basis der ganzen Weltanschauung herabgedrückt, als Grundaccord in die Jubeltöne des freudigsten, erhebendsten Selbstgefühls und der dankbaren Anerkennung aller Hoheit und Herrlichkeit der Natur und Menschenwelt hineinklang, — brach jetzt in erhöhter Kraft wieder hervor. Nur daß Alles, was der Dichter damals im jugendlichen, unbewußten Drange erstrebte, was ihm nur seine glühende Phantasie und Empfindung, nicht die eigene volle Erfahrung zutrug, was daher zuweilen noch leer und übertrieben in der Gährung begriffen, überschäumt und Blasen auswirft, jetzt nicht mehr gewollt, sondern vollbracht erscheint, jetzt erfüllt ist von dem ganzen Reichthum eines tiefen Geistes, der viel geforscht und gefunden, eines edlen kräftigen Willens, der viel gethan und noch mehr erstrebt, eines reinen, warmen Herzens, das viel geliebt und gelitten hat, jetzt durchdrungen erscheint von dem klaren, ausgebildeten Bewußtsein der selbsterlebten Wahrheit. Es ist derselbe Inhalt, derselbe Geist, nur in einer höheren, durchaus vollendeten Form. Während daher in den Dichtungen der ersten Periode die Composition zwar ebenfalls höchst verwickelt und gedrungen, aber noch der vollen harmonischen Gliederung und Abrundung ermangelt, die Charaktere zwar ebenfalls scharf und hart gezeichnet, großartig und vollkörnig, aber noch jugendlich einseitig und übertieben, die Sprache eben so gewaltig, hochstrebend und überbrausend, aber noch unbehülflich und schwerfällig erscheint, das Tragische zuweilen noch an das Gräßliche, das Komische, wenn auch selten, an das Niedrige und Leere streift; zeigen in allen diesen Beziehungen die Dramen der letzten Periode die volle Shakspearesche Meisterschaft. Die beiden mittleren Perioden dagegen durchzieht zwar ebenfalls derselbe Geist und Inhalt, aber doch mit einer starken Modification, in einer andern Richtung begriffen. Ja man kann sagen, jene Glanz- und Jubelperiode mit ihrem freudigen Selbstgefühle, ihrem genialen Uebermuthe im Vollgenusse des irdischen Daseins, stehe in einem

entschiedenen Gegensatze gegen Anfang und Ende der künstlerischen Thätigkeit Shakspeare's. Man kann sagen: ein Geist wie Shakspeare mußte in diesen Gegensatz fallen, er mußte sich dem äußeren, sinnlich weltlichen Leben voll und ganz hingeben, um seine innere Unzulänglichkeit erkennen und darstellen zu können, er mußte es bis an seine äußersten Gränzen durchlaufen, um sich drüber hinaus zu erheben. Will man so genau scheiden und sondern, so wird man auch finden, daß der Gegensatz nicht unvermittelt dasteht. Wie nämlich die Jahre 1592 — 1597 den Uebergang bilden vom Anfange zur Mitte hin, so läßt sich mit schärferem Messer die letzte Periode wiederum in zwei Hälften zerschneiden, von denen dann die erste als Uebergang von der Mitte zum Ende zu betrachten sein würde. In der That gehören die Dichtungen, in denen jener tiefe Ernst am schwersten auffällt: das Wintermährchen, Maaß für Maaß, Cymbeline, Sturm, Othello, Timon von Athen, vielleicht auch Macbeth, sämmtlich in die letzten Lebensjahre des Dichters von 1609 — 1613. König Lear, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Troilus und Kressida dagegen fallen zwischen 1605 und 1609. In ihnen tritt zwar die Gewalt des Ernstes weit bedeutender hervor als in den früheren Stücken; doch fehlt ihnen der Anflug des Finstern und Bittern, den einige der spätern haben, meist ganz, oder er ist doch versteckt unter einer grünen Außenseite (wie in Troilus und Kressida).

Mag man indeß darüber denken, wie man will, mag man dieß scharfe Einschneiden in die lebendige Persönlichkeit und ihre geistige Entwickelung billigen oder nicht; jedenfalls läßt sich der oben angegebene allgemeine Charakter der späteren Dichtungen Shakspeare's nicht wegläugnen. Es ist daher unstreitig mehr als bloße Hypothese, wenn ich vermuthe, daß jene ernstere Lebensansicht; jene Seelenstimmung, in der ihm das wüste Treiben der Hauptstadt, die ganze, zum Verfall neigende Gegenwart und seine eigne Stellung darin allmälig zum Ekel werden mochte, der Hauptgrund war, warum Shakspeare um 1613 — 14 London verließ, und in seine Vaterstadt, mit der er durch jährliche Besuche stets in lebendiger Verbindung geblieben war, sich zurückzog. Wie frühzeitig er, wahrscheinlich aus Anhänglichkeit an seine Familie, mit diesem Gedanken umgegangen, beweisen seine oben angeführten Ankäufe von Grundeigenthum in

Stratford. Hier in seiner Besitzung New-Place lebte er noch ein paar Jahre in einsamer ländlicher Muße, wahrscheinlich ohne alle bestimmte Thätigkeit in seinem früheren Berufe *). Am 25sten März des Jahres 1616 machte er noch in voller Gesundheit sein Testament, welches sich erhalten hat, und in dem er seine älteste Tochter Susanne zur Haupterbin einsetzte, der jüngeren, Judith, ein bedeutendes Legat hinterließ, seine Schwester Joane und deren Kinder ebenfalls mit Legaten bedachte, auch für mehrere seiner Freunde und unter ihnen für seine Genossen R. Burbage, J. Heminge und H. Condell kleine Summen aussetzte, um ihnen Ringe zu kaufen, seiner Frau dagegen (neben dem ihr gesetzlich zustehenden Witthum) in einer kurzen, nachträglich eingeschobenen Zeile nur «sein bestes Bett nach dem besten nebst Zubehör» vermachte **).

Shakspeare starb indeß bereits am 23sten April desselben Jahres. Zwei Tage darauf (am 25sten) wurde er bestattet. Sein Grab zierte anfänglich nur ein einfacher Stein mit einer eben so einfachen Inschrift, welche nach einer in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts aufgezeichneten Tradition von S. selbst herrührte, später jedoch auch auf andern Grabsteinen in etwas veränderter Form hier und da vorkommt (S. Halliwell

---

*) Ein Maulbeerbaum, den er hier nach allgemein angenommener Tradition mit eigner Hand pflanzte, überlebte ihn beinahe anderthalb Jahrhunderte. Erst in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, als die Verehrung für Shakspeare in England bis zur Vergötterung sich steigerte und eine Menge Besuche nach New-Place zog, wurde er von dem dadurch belästigten mürrischen Geistlichen Francis Gastrell, dem damaligen Besitzer, umgehauen, und das Holz an einen Uhrmacher verkauft, der daraus kleines Ziergeräth zum Andenken an Shakspeare verfertigte und zu seinem großen Vortheil verkaufte. Derselbe Geistliche ließ im Unmuth über Steuerstreitigkeiten zuletzt (1759) auch das Haus niederreißen und die Baumaterialien verkaufen.

**) Sein Weib überlebte ihn noch 7 Jahre und starb am 6ten August 1623. Von seinen Kindern war sein Sohn Hamnet bereits 1596 im 12ten Jahre gestorben. Seine jüngere Tochter Judith verheirathete sich im Februar 1616 mit Thom. Quiney, einem Weinbauer und Weinhändler zu Stratford; ihre Kinder starben indeß in jungen Jahren, ohne Nachkommen. Susanna dagegen hatte sich schon 1607 mit dem Dr. John Hall verheirathet, und hinterließ eine Tochter Elisabeth, zuerst an Thom. Nash, sodann an Sir John Bernard verheirathet, aber in beiden Ehen kinderlos, so daß mit ihr im Jahre 1670 das Geschlecht des Dichters ausstarb.

im Anhange zu **The Marriage of Wit and Wisdom etc.** p. 118). Sie lautete:

Laß Freund, um Jesu willen, Du
Den hier verschloßnen Staub in Ruh!
Gesegnet, wer verschont den Stein,
Verflucht, wer rühret mein Gebein.

Erst später, jedoch vor 1623, wurde ihm von einem unbekannten, aber nicht ungeschickten Künstler, wahrscheinlich auf Kosten seines Schwiegersohnes, des **Dr. Hall**, ein größeres, eigentliches Denkmal errichtet; in Stein gehauen sitzt der Dichter unter einem Bogen, vor ihm ein Kissen, in der rechten Hand eine Feder, die Linke auf einer Papierrolle *). Auf einer Tafel unter der Büste stehen die lateinischen Verse:

Judicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem
Terra tegit, populus moeret, Olympus habet.

und darunter in Englischer Sprache:

Steh, Wanderer, was gehst du so in Hast?
Lies, wenn du kannst, wen neid'scher Tod zur Rast
Hier brachte! Shakspeare, dem frisch, erquickt,
Natur nachstarb, deß Name schöner schmückt
Sein Grab als Prunk: Alles, was er schrieb, beweist,
Daß Kunst und Leben dienten seinem Geist.

Ein öffentliches Denkmal in der Westminsterabtei zu London erhielt Englands größter Dichter erst 125 Jahre nach seinem Tode **).

---

*) Der Kupferstich in der ersten Folio-Ausgabe von S.'s Werken (1623) zeigt zwar dasselbe Gesicht als diese Büste, aber mit einem anderen, ernsteren Ausdruck. Ben Jonson empfiehlt in einem Paar Versen den Kupferstich und rühmt seine Aehnlichkeit. Es ist daher anzunehmen, daß wir an ihm, obwohl er sonst wenig taugt, ein authentisches, wohlgetroffenes Porträt S.'s besitzen. —

**) Erst 1741 wurde ihm eine lebensgroße Statue errichtet, stehend, in der Tracht seiner Zeit, an einen allegorisch verzierten Sturz gelehnt, den Arm auf ein Buch gestützt. Auf dem Säulensturz stehen die inhaltsschweren Worte aus einem seiner letzten Dramen, Sturm Akt IV. Scene 1:

Die wolkenhohen Thürme, der Paläste Pracht
Die heiligen Tempel, der große Erdball selbst
Und Alles, was drin haust, wird untergeh'n,
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden.

Ueberblicken wir Shakspeare's äußeres, öffentliches Leben, das er als Schauspieler und Dichter führte, so sehen wir in jenen vier oder fünf Perioden, die es durchlief, ein natürlich fortschreitendes, organisches Ganzes vor uns, das vermuthlich auch ohne äußere Einwirkungen so und nicht anders sich gestaltet haben würde. Rechnen wir jene Störung seiner unbefangenen Dichterthätigkeit aber, die von Ben Jonson's Opposition ausging, so floß seine äußere Lebensgeschichte, nachdem die ersten jugendlichen Unbesonnenheiten und deren Folgen überwunden waren, in der That sehr still und ruhig, wenn auch nicht ohne Glanz und Erhebung dahin. Es war ein ächt poetisches Leben, ganz dem freien dichterischen Schaffen und der höher und höher steigenden Entwickelung seiner Kunst gewidmet. Shakspeare war weder Minister, noch Professor, noch sonst ein Beamteter; ja er war nicht einmal Hofpoet oder Mitglied von Kunst-Akademien und gelehrten Gesellschaften. Er war eben nur er selbst, nicht mehr und nicht minder als ein Dichter. Diese ungestörte Freiheit, diese Selbstständigkeit und Selbstgenügsamkeit war die Basis seiner Größe. Wie Sophokles, der in vieler Beziehung sein naher Geistesverwandter ist, stand er, auf sich allein gestützt, an der Gränzscheide zweier Zeitalter, auf dem Boden einer reichen Kunstblüthe, inmitten einer großen, edlen, gebildeten Nation. Er wollte nichts als was seine Kunst forderte und gewährte; er wollte nichts als laut verkündigen, was er rings umher in sich und in der Welt erschaute: die Herrlichkeit Gottes in Natur und Geschichte, die ganze Tiefe des menschlichen Geistes, den Muth und die Verzagtheit des Herzens, die unendliche Hoheit und Niedrigkeit der Menschennatur. «Indem er, wie Sophokles, nur das Reinmenschliche erstrebte, fiel ihm das Höchste und Größte von selbst zu.» —

Denn freilich Shakspeare war nicht blos ein großer Dichter, er war auch ein großer, edler Mensch. Er konnte das Eine nicht ohne das Andere sein. «Würdig, edel und geliebt» sind überall die Beiwörter, die im Munde seiner Zeitgenossen

---

Ueber dem Haupte der Bildsäule sind auf einer kleinen Marmortafel die Worte eingegraben: Guilelmo Shakspeare anno post mortem CXXIV amor publicus posuit. Die Kosten für das Denkmal wurden durch öffentliche Unterzeichnung aufgebracht, und das Ganze durch den Grafen Burlington, Dr. Mead, Pope und Martin besorgt.

den Namen Shakspeare's schmücken. Es will außerordentlich viel sagen, daß auf einen so glänzenden Geist, der, wenn auch sonst nicht beneidenswerth glücklich, doch seiner Zeit der gefeiertste Dichter, Günstling zweier gekrönter Häupter, Freund und Liebling großer und mächtiger Männer war, sogar der Neid keinen Schmutz zu werfen im Stande gewesen ist. Selbst daß sein äußeres Leben durchweg so geräusch- und anspruchslos, ganz ohne bedeutende Begebenheiten und Schicksale dahingeflossen ist, zeugt von dem ruhigen, breiten, majestätischen Strome seiner geistigen Entwickelung, von dem klaren, himmlischen Aether, der im Allgemeinen seine Seele umgeben haben muß. Das ist um so höher anzuschlagen, als in einem Geiste wie Shakspeare's, bei so gewaltigen Mitteln und Kräften, auch die sinnliche Natur mit ihren Begierden und Affekten gewaltig gewesen sein muß. Hören wir in seinen Dichtungen die ungeheuren Ausbrüche der Leidenschaft, die tiefen, durchdringenden Töne der Empfindung, das Wogen und Rauschen der Affekte, das vielgestaltige Spiel einer reichen, glühenden Phantasie; müssen wir annehmen, daß der Dichter Alles, was er in so lebendiger Wahrheit darstellt, auch selbst erlebt, wenigstens die Keime davon in der eignen Brust getragen habe, so erscheint die sittliche Kraft, die dennoch ihre Herrschaft nie verlor, in der That bewundernswürdig.

Leider sind über Shakspeare's *inneres* persönliches Leben die uns erhaltenen Nachrichten äußerst dürftig. Wir müssen uns auch hier wieder vornehmlich an seine Dichtungen halten. Daß Shakspeare's Dramen einen durchaus sittlichen Geist athmen, und die darin ausgesprochene Weltanschauung eben so viel Ernst und Tiefe als Reinheit der Gesinnung zeigt, werde ich in den folgenden Abschnitten darthun. Einzelne unmittelbar-*persönliche* Beziehungen lassen sich indeß aus ihnen dem Wesen der dramatischen Kunst gemäß ohne Zwang und Willkühr nicht entnehmen. Wichtiger in dieser Hinsicht sind seine wenigen lyrischen Gedichte, besonders seine Sonette. Hier sehen wir noch deutliche Spuren der Mühen und Kämpfe, die es ihm in einzelnen Momenten kostete, um jene sittliche Herrschaft über sich zu behaupten. Wir sehen, wie er sich zusammenfaßte, wie seine Seele sich hob und sank und wieder sich hob auf den Wogen seines reichen innern Lebens, wie er seinen Geist, «des sündigen Staubes Kern, den Narren rebellischer Mächte, die ihn umschalen, — den kurzen

Pächter, der auf seines Hauses mürbe Scherben so thöricht viel verwendet», — ermahnte und zu wappnen suchte gegen die rebellischen Erhebungen des «sündigen Staubes», gegen die stürmischen Angriffe der sinnlichen Begier und Leidenschaft (Son. 146.); wie er die Wollust, «der Seelen Tod in schimpflicher Zerstörung, die bis zur That»

Meineidig, mördrisch, blutig, voll Bethörung,
Roh, wild, wüst, grausam, ihrer unbewußt, —
Genossen kaum, und alsobald verachtet,
Gejagt mit Unsinn, und, erbeutet kaum,
Gehaßt mit Unsinn u. s. w. (Son. 129).

durch solche grelle Schilderungen sich abzuwehren suchte. — Wir sehen, wie er unermüdlich nach Wahrheit strebte, auch in seinem Privatleben unverbrüchlich wahr zu sein sich mühte, und in der Wahrheit allein die Ewigkeit erkannte (Son. 123); wie er daher «die bezahlten Züngler», Schmeichler und Lobhudler von sich und seinem Freunde mit scharfer Rüge hinwegweist (Son. 125. 82. 85. 86), und sich selbst verwundert fragt, «warum sein Gesang so arm und stumm sei an jungem Prunk und flinken Neuigkeiten, warum er sich nicht in den Zeiten umsehe nach neuerfundenen, fremden Ohrenweiden, — warum er immerfort dieselben Züge, immerfort das alte Lied in dem gewohnten Kleide schreibe?» (Son. 76.). — Wir sehen, wie er im Allgemeinen zwar durchdrungen war von einem freien, frischen Lebensmuthe, den die meisten seiner lyrischen Gedichte athmen, wie es doch aber auch Stunden gab, in denen er in eine schwermüthige, schmerzensreiche Wehmuth verfiel, in denen er sich überaus unglücklich fühlte, und klagte, «wie von seiner Sonne nur ein trüber Schein ihm auf die Brauen gefallen, und ach! nur Eine Stunde sein gewesen sei» (Son. 33. 30. 29. u. A.), Stunden, in denen er grübelte über die Vergänglichkeit aller menschlichen Größe, Schönheit und Herrlichkeit (Son. 64. u. A.); — wie er gleichermaßen im Allgemeinen zwar gehoben war von dem stillen, reinen Bewußtsein seiner eignen Größe und unsterblichen Meisterschaft (Son. 55. 60. 63. 65. 81. 101. 107), wie es aber doch auch Stunden gab, in denen ihn seine Werke leer, klein und ohnmächtig dünkten, in denen er, einem «Selbstverachtungstraum» sich überlassend, «in Kunst und Freiheit Dem und Jenem gleich zu sein wünschte», in denen er klagte, «daß seine

Muse nicht in reiferer Zeit erblühte, um eine köstlichere Frucht zu tragen», in denen er mit Einem Worte gar nichts von sich hielt (Son. 29. 32. 71. 72).

Am interessantesten sind folgende drei Sonette, die ich vollständig hersetze, weil sie nicht nur einen tiefen Blick in Shakspeare's Seele gestatten, sondern auch über die Art und Weise, wie er seine Stellung als Schauspieler und Dichter auffaßte, Licht verbreiten:

110.

Ach wohl ist's wahr, ich schwärmte her und hin,
Bot mich der Welt zum Spielwerk; in die Seele
Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil hin;
Mit neuen Trieben mehrt' ich alte Fehle.
Sehr wahr ist's: fremd und schielend und bedingt
Sah ich die Wahrheit. Doch bei allen Mächten!
Dies Straucheln hat mein Herz mir nur verjüngt;
Dich besten Freund erprobt' ich unter Schlechten.
Nun ist es Alles bis auf Eins gethan,
Das ewig währt. Nie kommt zu neuer Probe
Des alten Freundes mehr der Trieb mich an,
Des Liebesgottes, dem ich mich gelobe.
Gieb nächst dem Himmel denn die höchste Lust,
Den Willkomm' mir an Deiner treuen Brust!

111.

Verklage nur des Glückes Göttin! Sie
Ist an den Sünden Schuld, die ich verübt;
Weil sie nichts beß'res mir zum Leben lieh,
Als feiles Brot, das feile Sitten giebt.
So liegt auf meinem Namen wie ein Brand,
So wird mein ganzes Wesen schier entweiht
Von seinem Handwerk, wie des Färbers Hand.
Hab' Mitleid denn und wünsch', ich würd' erneut!
Und scharfe Essigtränke will ich trinken
Als will'ger Kranker: was Entsühnung schafft,
Das Bitterste soll mir nicht bitter dünken,
Kein zwiefach Büßen, das die Strafe straft.
Hab Mitleid denn! Und Dein mitleidger Sinn,
O glaub' es, Herz! reicht mich zu heilen hin.

112.

Dein liebend Mitleid schließt die Wunden wieder,
Die in die Stirn mir grub des Pöbels Dienst.
Was kümmert mich mein Leumund für und wider
Wenn Du mein Gutes ehr'st, mein Schlimmes übergrün'st.

Du bist die Welt mir. Deinem Mund beständig
Vertrau' ich all' mein Lob- und Tadelsrecht.
Für Niemand bin ich sonst, Niemand für mich lebendig,
Der mir den ehr'nen Sinn links oder rechts bewegt.
In tiefsten Abgrund werf' ich alle Sorgen
Um Menschengunst. Mein taubes Otterohr
Wird nicht auf Läst'rer, nicht auf Schmeichler horchen.
Doch welchen Grund der Gleichmuth leg' ich vor?
Im Herzen fühl' ich Dich so mächtig leben,
Daß mir wie todt erscheint die Welt daneben.

Die beiden ersten dieser Sonette finden sich bereits in der gestohlnen Ausgabe Jaggards von 1599. Sie mögen also zwischen 1595 u. 1597—98 entstanden sein, und in dieselbe Zeit gehört denn ohne Zweifel auch das dritte, da es offenbar nur der beruhigende Schluß nach einer tröstenden, liebevollen Antwort des Freundes auf die vorhergehenden ist. Das zweite bezieht sich deutlich genug auf Shakspeare's Schauspieleramt. Wir sehen daraus, daß ihm jenes Handwerk schon damals verhaßt war und daß er also vermuthlich schon frühzeitig damit umging, die Schauspielerei ganz aufzugeben. Daraus ließe sich denn auch wohl erklären, warum er seitdem nur selten auftreten und meist nur kleine Rollen (wie Adam in Wie es Euch gefällt und den Geist in Hamlet) übernehmen mochte. Die andern beiden Sonette zeigen, daß seine Dichtungen auch nach 1592 noch mancherlei Tadel und Angriffe zu erdulden hatten. Wenn er aber im ersten einräumt, er habe die Wahrheit nur fremd, schielend und bedingt gesehen, so kann dies nur auf einige seiner älteren Werke gedeutet werden, in denen allerdings Manches übertrieben und einseitig ist. Daß er hin- und hergeschwärmt, ehe er die rechte Bahn gefunden, mag sich dies auf seine jugendlichen Unbesonnenheiten oder auf manche verunglückte Jugendarbeit beziehen, ist das Loos fast aller großen Geister, die eben nur *ihre* Bahn gehen können, und daß er der Welt zum Spielwerk sich geboten, sich in die Seele geschnitten, um sein Höchstes herauszuschälen und wohlfeil hinzuwerfen, ist das Bekenntniß eines ächten Dichtergeistes, der wohl weiß, daß in seinen Dichtungen sein edelstes Herzblut fließt, und doch die Welt so unfähig ist, das Beste, das er ihr beut, zu verstehen, so verderbt, das Höchste mit Füßen zu treten. Aber derselbe Geist fühlt sich zugleich durch dies Suchen, durch dies Schwärmen und Straucheln *verjüngt*; die ewige Jugend der

Kunst und der Liebe lebt in seinem Herzen; — derselbe Geist fühlt sich hoch erhaben über Lob und Tadel des blinden Pöbels, über Schmeichler und Lästerer; er verfolgt die gefundene Bahn, Nichts bewegt ihm den ehernen Sinn als das Urtheil der Edelsten und Gebildetsten. In deren Freundschaft und Liebe findet er den wahren Anker seines Lebens.

Liebe und Freundschaft edler Männer scheint in der That die stärkendste, erfrischendste Lebensquelle für Shakspeare's Seele gewesen zu sein. Sie ersetzte ihm wohl das Familienleben, das ihm Unglück oder eigne Schuld verkümmert hatte. Von keinem Dichter anderer Zeiten ist eine solche Liebesgluth der Freundschaft bekannt, wie sie sich in seinen Sonetten ausspricht. Sie sind voll der zartesten, rührendsten Beweise einer aufopfernden Hingebung. Ich glaube daher nicht noch bemerken zu müssen, daß, obwohl der Gegenstand ein hoher, angesehener junger Mann wie der Graf Pembroke war, doch die Liebe Shakspeare's eine durchaus reine Flamme war, ungetrübt von allen Nebenabsichten und Nebenmotiven. Das liegt in den Sonetten so voll und klar zu Tage, daß der leiseste Zweifel daran eine Versündigung an dem Adel der menschlichen Natur ist.

Shakspeare scheint überhaupt ein großes Talent zur Freundschaft besessen zu haben, — ein Ding, was nicht so häufig ist, als man glaubt. Aechte Freundschaft ist allemal der vollständigste, durchaus infallible Beweis ächten Seelenadels. Shakspeare hatte, außer dem Grafen Pembroke, der ihm allerdings am nächsten gestanden zu haben scheint, eine Anzahl Freunde, die, so viel von ihnen bekannt ist, seiner durchaus würdig waren. Von Southampton und Pembroke's Bruder, dem Grafen Montgomery ist schon oben die Rede gewesen. Außerdem stand er in traulicher, liebevoller Verbindung mit seinen Kunstgenossen Burbage, Heminge und Condell; das beweist sein eignes Testament, wie die Herausgabe seiner gesammelten Werke durch letztere. Augustin Philipps, ebenfalls ein Mitglied der Globusgesellschaft, vermachte ihm in seinem Testamente als Zeichen seiner Achtung und Liebe ein goldenes Dreißigschillingsstück, und John Fletcher, obwohl eine ganz andere Natur, als Dichter der Ben Jonsonschen Richtung folgend, stand doch in einem so nahen Verhältniß zu ihm, daß man es, wie Skottowe sagt, nicht für unvernünftig gehalten hat, sie als gemeinschaftliche Verfasser der **Two noble**

Kinsmen zu betrachten. In der That ist es eine baare Unmöglichkeit, daß Shakspeare an diesem Fletcherschen Stücke, das zum Theil eine unglückliche Nachahmung seiner Ophelia und einiger anderer seiner dramatischen Charaktere ist, auch nur den geringsten Theil gehabt haben kann; doch hat die alte Fabel, der unbegreiflicher Weise selbst Schlegel einigen Glauben schenkte, wie so viele Mythen einen guten Sinn: sie ist nämlich unstreitig nur aus der vertrauten Freundschaft zwischen beiden Dichtern hervorgegangen. Shakspeare, Fletcher und Jonson waren wohl die Hauptglieder des geselligen Kreises (des s. g. Club at the Mermaid), an welchem viele geistreiche und gebildete Männer, wie Beaumont, Selden, Cotton, Carew, Martin und Donne Theil hatten. Beaumont erinnert sich in seinem Briefe an Jonson mit Lust und Bewunderung «der Worte, die er in der Meermaid gehört, so hurtig, so voll ätherischen Feuers, als wenn jeder seinen ganzen Witz auf Einen Wurf gesetzt hätte.» Es läßt sich zwar nicht behaupten, daß alle die Genannten Shakspeare's Freunde «in des Worts verwegenster Bedeutung» gewesen seien. Aber seine Freunde waren sie, das steht fest, wenn es auch auffallen kann, daß er in seinen Dichtungen (abgesehen von den Sonetten an den Grafen Pembroke) keinem derselben ein Wort der Erinnerung oder des Lobes geschenkt hat; nur Jonson's gedenkt er in einigen Versen am Ende einer Sammlung Gedichte von Rob. Chester. Dafür hat er indeß in mehreren seiner dramatischen Charaktere (Horatio im Hamlet, Kent und der Narr im Lear u. A.) namentlich im Kaufmann von Venedig der Freundschaft selbst das herrlichste Monument gesetzt. Außerdem läßt sich aus Meres oben angeführter Aeußerung mit Sicherheit entnehmen, daß mehrere von seinen kleineren, an Freunde gerichteten Gedichten verloren gegangen sein müssen.

Nur Shakspeare's Verhältniß zu Ben Jonson ist vielfacher Gegenstand kritischer Untersuchungen und Streitigkeiten geworden, weil es natürlich für den Charakter der beiden merkwürdigen Männer von erheblicher Bedeutung ist, darin klar zu sehen. Daß beide in einem vertraulichen, freundlichen Vernehmen mit einander gestanden, leugnet Niemand; es geht schon aus den obigen Bemerkungen hervor. Ist es wahr, daß das erste Stück, welches Jonson dem Globus übergeben hatte, das man aber unberücksichtigt zurückschicken wollte, auf Shakspeare's Empfehlung an-

genommen und aufgeführt wurde, so mag dies den Grund zu ihrer nähern persönlichen Bekanntschaft gelegt haben*). Nach Shakspeare's Tode dichtete B. Jonson für die osterwähnte erste Folio-Ausgabe der Shakspeareschen Werke eine große Anzahl von **Commentadory Verses**, eine Art Elegie auf den dahingeschiedenen Freund, schrieb eine lobende Inschrift unter sein Bildniß, und ist vielleicht auch der Verfasser der anpreisenden Vorrede zu derselben Ausgabe. Jonson's empfehlende Verse haben zwar trotz des großen Lobes, das sie dem Gefeierten freigebig spenden, in ihrem schwülstigen Pathos etwas Kaltes und Gezwungenes, und gedenken mit einem gewissen vornehmen Mitleid des Mangels an gelehrter Bildung in dem Empfohlenen. Dennoch ist ihm gern zu glauben, wenn er noch mehrere Jahre nach Shakspeare's Tode versicherte: «er habe den Mann geliebt und ehre sein Gedächtniß wie irgend Einer.» Es handelt sich nur um die Frage, wie viel innere, objektive Wahrheit in diesem freundschaftlichen Verhältnisse gelegen haben dürfte? Malone und Andere glauben, Ben Jonson habe Shakspearen in der That gründlich gehaßt und beneidet. Daß indeß diese kecke Behauptung in das Herz eines Anderen hinein, dessen Mund das Gegentheil versichert, eine bloße Voraussetzung ist, leuchtet von selbst ein. Gifford dagegen, der treffliche Herausgeber von Ben Jonson's Werken, sucht (**I, p. CCLI.** ff.) mit großer Vorliebe Alles zum Besten seines Autors zu kehren. Nehmen wir aber sorgfältig zusammen, was wir von Jonson's Charakter und Leben wissen, so ist nicht schwer zu erkennen, worin sein sonst sehr tüchtiger und gründlicher Anwalt geirrt habe. Wiefern Jonson hinsichtlich seiner ästhetisch-kritischen Opposition gegen Shakspeare Recht und zugleich Unrecht hatte, wird im folgenden Abschnitt näher dargethan werden. Er hatte Recht, so weit jede neue, in der Geschichte des menschlichen Geistes nothwendige Richtung Recht hat gegen alle Pracht und Herrlichkeit der Vergangenheit; Unrecht, sofern er verkannte, daß der neue Geist, den er vertrat, in der That in Shakspeare's Dichtungen bereits aufgenommen war, und daß Alles, was er hinsichtlich der Form nach den mißverstandenen und unanwendbaren Regeln des Aristoteles vermißte oder zu

*) Gifford: B. Jonson's Works. London 1816. I. p. XLIII ff. bestreitet diese Angabe Rowe's. Allein ohne allen Grund, wie Collier (Life of Sh. p. CLXVI) überzeugend dargethan hat.

tadeln hatte, in Wahrheit vorhanden oder zum Vorzug anzurechnen war. Auch hatte er Recht, wenn er sich dreimal gelehrter dünkte als Shakspeare; — nur daß man mit der Gelehrsamkeit nicht dichten, mit der bloßen Theorie keine Thaten thun kann, wie er sich einbildete. So lange er also, trotz der festen Ueberzeugung von seinem Rechte, doch im Kampfe gegen Shakspeare entschieden den Kürzeren zog, mischte sich ohne Zweifel in seine Achtung und Anerkennung das bittere Gefühl des ihm geschehenden Unrechts, ein Gefühl, das seiner Natur nach sehr nahe an Neid gränzt. Sein Verstand mochte das große Dichtertalent wie den persönlichen Werth seines Nebenbuhlers hochschätzen, sein Herz und seine Liebe zu ihm aber waren unstreitig durch die allgemeine Verstimmung gegen die ganze Lebenssphäre, zu welcher Shakspeare gehörte, getrübt und verfälscht. So muß jeder Unbefangene glauben, der seine herben Ausfälle gegen die Schauspieler und Volksdichter in seinen älteren Stücken liest. Später dagegen, als Jonson mehr Eingang fand, mochte sich jenes bittere Gefühl mehr und mehr mildern; und als gar Shakspeare ganz vom Schauplatze abgetreten war, klärte sich gewiß die Liebe und Verehrung, die er ihm stets gezollt hatte, zu wahrer Reinheit und Lauterkeit ab. Von Shakspeare's großem und edlem Geiste dagegen bin ich überzeugt, daß er *stets* das Tüchtige, Ehrenwerthe und Große, wenn auch *einseitig* Große, in Ben Jonson's Wesen anerkannt hat. Ihn, obwohl er der Angegriffene war, mochte wohl das späterhin zunehmende Uebergewicht der verderblichen Geistesrichtung, die sein Freund repräsentirte, verstimmen; daß er sich aber dadurch gegen den achtungswerthen Gegner selbst habe einnehmen lassen, davon findet sich auch nicht die geringste Spur. Ob sich indeß sein liebewarmes Herz, sein gemüth- und phantasiereiches Wesen zu B. Jonson's ganz entgegengesetzter Natur *besonders* hingezogen gefühlt habe, möchte ich freilich bezweifeln. Ihre Freundschaft scheint im Allgemeinen einen ähnlichen Charakter gehabt zu haben wie etwa die zwischen Göthe und Herder, mehr auf gegenseitige Achtung und auf jenen durch die schroffsten Differenzen hindurchgehenden geheimnißvollen Zug der Verwandtschaft, der alle großen Geister an einander fesselt, als auf individuelle Herzensneigung gegründet. —

Fuller erwähnt, daß zwischen Shakspeare und Ben Jonson nicht selten Witztreffen geliefert worden seien und vergleicht letzte-

ren wegen seiner schwerfälligen, langsamen Gelehrsamkeit und Gründlichkeit mit einer spanischen Galeone, Shakspearen dagegen mit einem der kleinen Englischen Kriegsschiffe (men of war), durch deren Leichtigkeit, Gewandtheit und wohlgeleitete Beweglichkeit bekanntlich die spanische Armada besiegt ward. Auch Rowe und Aubrey loben Shakspeare's lebendigen, treffenden, gefälligen und leichten Geist; Aubrey nennt ihn sehr bezeichnend «komisch ohne Possenhaftigkeit und witzig ohne Affektation.» Die wenigen Beispiele indessen, die uns von seinem geselligen Witz überliefert werden, geben nur einen äußerst dürftigen Begriff von der hinreißenden Unterhaltungsgabe, die wir ihm zutrauen dürfen (sobald man sie nur nicht mit dem Talente zu oberflächlich-witziger Tändelei verwechselt, das freilich tiefe und reiche Geister meist gerade nicht besitzen). Nur das Eine finde hier einen Platz, da es einen unzweideutigen Beweis von seiner raschen Erfindungsgabe liefert. Rowe und Aubrey erzählen: ein gewisser John Combe, ein Bekannter des Dichters, der durch Wucher ein beträchtliches Vermögen zusammengescharrt hatte, habe im heitern Gespräche ihn gebeten: er möge ihm seine Grabschrift dichten, und da er sie nach seinem Tode schwerlich kennen lernen dürfe, so möge er sie sogleich aufsetzen. Shakspeare schrieb augenblicklich folgende Verse nieder:

Vom Hundert Zehne hat der Teufel nur gewährt;
Doch Combe will zwölfe haben, versichert er und schwört.
Drum wenn die Leute fragen: Wen decket dieser Stein?
So spricht der Teufel: Ei, John Combe ist's, der ist mein!

Und eine ähnliche ebenfalls Shakspearen zugeschriebene Grabschrift auf einen Sir William Stone soll so gelautet haben:

Wohl Zehn vom Hundert hat sich hier gebettet;
Doch Hundert gegen Zehn: die Seele ist nicht gerettet.

Wie Shakspeare's Herz der edlen Gluth der Freundschaft, so war es wohl auch der durch die Sinnlichkeit stets getrübten Leidenschaft der Liebe nicht minder zugänglich. Das ist die gefährlichste Klippe, an der die Sittlichkeit großer Dichter am leichtesten scheitert. Shakspeare's Ehe bestand zwar äußerlich fort, das innere Band war aller Wahrscheinlichkeit nach frühzeitig gerissen. Die freien Sitten der Hauptstadt, in die er als ein junger Mann von 22 Jahren, rath- und hülflos eintrat, gränzten in geschlechtlicher Beziehung bis an Zügellosigkeit. Es wäre also

nicht zu verwundern, wenn sie auch ihn zu Ausschweifungen aller Art fortgerissen hätten. Dennoch sind uns nur zwei einzelne Fälle bekannt, mit deren Hülfe die streng-sittliche Haltung seines Lebens angefochten werden könnte. Der erste Fall war indeß ohne Zweifel ganz unschuldiger Art. Shakspeare pflegte nämlich auf seinen jährlichen Reisen zwischen London und Stratford, auf denen er Oxford passirte, hier stets im Gasthofe zur Krone einzukehren. Da die Wirthin eine schöne und geistreiche Frau, ihr Mann, übrigens ein ernster, verständiger Bürger, ein Verehrer Shakspeare's und ein Freund von Schauspielen und Schauspielern war, so gaben diese häufigen Besuche natürlich zu allerlei Vermuthungen Anlaß. Mehr als Vermuthungen nebst einem witzigen Einfalle eines alten Oxforder Bürgers berichtet indeß selbst die Tradition nicht, und die angebliche Liebschaft war daher unstreitig nichts weiter als ein ganz schuldloses poetisches Spiel, ein gegenseitiges ästhetisches Gefallen des Dichters an der liebenswürdigen Frau und umgekehrt. Was ist das Leben ohne diese Anziehungskraft edler, reichbegabter Geister und gleichgestimmter Herzen zu einander?

Zweifelhafter dagegen ist das sonderbare Verhältniß Shakspeare's zu einem schönen Mädchen, wovon in mehreren seiner Sonette die Rede ist (Son. 127 ff. vergl. 40—42). Der Dichter klagt, daß es sein Unglück gewesen sei, zu lieben, wo man liebend ihm meineidig ward. Er schildert eben so oft die Reize und verlockende Anmuth als die Unwürdigkeit seiner Zauberin; er seufzt, «daß er sie schön gepriesen und sich lauter gedacht habe, die doch schwarz sei wie die Hölle und finster wie die Nacht» (Son. 147) und fragt verwundert, «wie Aug' und Herz das wahrhaft Reine verkennen, und so ekler Pest sich zuwenden können?» (Son. 137). Die Coquetterie und Treulosigkeit der Geliebten scheint auch das trauliche Verhältniß zwischen ihm und seinem geliebten Freunde, dem jungen, schönen und liebenswürdigen Grafen Pembroke, getrübt zu haben; denn dieser gerade war es, dem die Liebe der Geliebten sich zuwendete. Am deutlichsten spricht das 144ste Sonett (mit Beziehung auf 133. 134.), das ich deshalb hersetzen will:

Zwei Minnen hab' ich, bin beglückt und darbe,
Die treiben stets zwei Geistern gleich mich an:
Mein böser Geist, ein Weib von schlechter Farbe,
Mein guter Engel gar ein schöner Mann,

Mein weiblich Weh will mich der Hölle zugesellen,
Lockt meinen guten Engel von mir fort:
Zum Teufel möchte sie den Heiligen entstellen,
Umbuhlt den Reinen mit falschem Schmeichelwort.
Und ob mein Engel ward zum bösen Feind,
Vermuth' ich's auch, behaupt' ich's doch nicht eben; —
Da beide von mir sind einander Freund,
Wird Einer in des Andern Hölle leben.
Doch wie es steh', ich kann es nicht vermuthen,
Als bis mein böser Geist verschlingt den Guten.

Doch zeigt auch hier wieder der Dichter die aufopfernde Kraft seiner Freundschaft: unter Klagen entsagt er, und nimmt den Freund mit der wärmsten Liebe und verstärkter Zärtlichkeit wieder an seine Brust (Son. 40—42*)).

Es fragt sich nun vor allen Dingen, ob und wie weit hier wirklich Erlebtes und wirkliche Personen dargestellt sind? Da alle anderweitigen Nachrichten fehlen, so ist nur das Eine gewiß, daß sich mit Bestimmtheit nichts darüber entscheiden läßt. Warum sollte der Dichter nicht das ganze interessante Verhältniß erdichtet haben? Warum könnte er nicht einen vielleicht ganz unschuldigen und unbedeutenden Vorfall zwischen ihm und dem Grafen Pembroke poetisch ausgeschmückt und zu einem lyrischen Drama verarbeitet haben? Ohne allen Zweifel *kann* es möglicher Weise so sein. Dennoch bin ich überzeugt, daß es nicht so *ist*. Alle übrigen Sonette in der dem Mr. W. H. gewidmeten Sammlung beziehen sich so evident auf wirkliche lebendige Zustände, Verhältnisse, Ereignisse und stellen ganz eigentlich nur den fortlaufenden innern und äußern Verkehr zwischen den beiden Freunden dar, daß es ganz willkührlich ist, einzelne Glieder aus dem vollen, zusammenhängenden Ganzen herauszureißen und auf einen ganz andern Boden zu verpflanzen. Darin wird jeder Unbefangene mit mir übereinstimmen**). Außerdem möchte ich die so bedeutsamen Charakterzüge, die uns diese Sonette gerade lie-

*) Obwohl diese drei Sonette an einer andern Stelle und in einem andern Zusammenhange stehen, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß sie sich auf dasselbe Verhältniß beziehen.

**) Auch Collier Hist. I, 329 f. meint, daß die Sonette meist buchstäblich zu nehmen sind, glaubt aber, daß mehrere von ihnen für andere Personen, die sich nicht so gut auszudrücken getrauten, verfertigt seien. Ich sehe für diese Hypothese indeß nicht den mindesten Grund.

fern, um keinen Preis in dem Leben des großen Dichters missen. Wie könnte Shakspeare Shakspeare geworden sein, wie möchte er seinen Macbeth, Hamlet, Lear, Kaufmann von Venedig, Maß für Maß, Sturm ꝛc. gedichtet haben, wenn er nicht selbst im eignen Leben, in der eignen Brust den mächtigen, geheimnißvollen Zauber der Sünde erfahren hätte? Hier hören wir ihn, ihn selbst, wie er staunend fragt:

Von woher kommt Dir dieser Reiz des Bösen,
Daß wenn ich wählen sollte, selbst Dein Gift,
Dein Abschaum durch sein freies, sichres Wesen
Das Edelste der Andern übertrifft?
Wer lehrte Dich mehr Lieb' in mir entzünden
Je mehr ich Hassesgründe hör' und seh'? —
— — — — — — Son. 150.

Das ist die Zauberkraft der sinnlichen wollüstigen Schönheit, die in den alten Märchen vom getreuen Eckart, vom Venusberge ꝛc. so tiefsinnig dargestellt wird. Das ist das Verlockende, das scheinbar Poetische am Bösen: dieser trügerische Schein einer göttlichen Freiheit und Sicherheit, dieß schmeichelnde Gesetz, daß schön sei, was gefällt, und was schön, auch recht und sittlich. — Das war es, was Shakspeare, durch eigne Erfahrung belehrt, dem Freunde und der Welt warnend vorhalten wollte. Daß er dieß so frei und offen that, beweist aber zugleich, daß er den bösen Leumund nicht zu fürchten hatte; es beweist, was ohnehin jeder Unbefangene zwischen den Zeilen deutlich lesen kann, daß ihn das Böse wohl verlockt, aber nicht gefangen genommen, daß er gerungen und gekämpft, aber auch den Sieg gewonnen hatte. Wer so sehnsüchtig wie er (Son. 134) die Feiheit sich wünscht, der hat sich schon frei gemacht, der ist schon frei.

Dem sei indeß wie ihm wolle. Ich will nicht vertheidigen, was an sich nicht zu vertheidigen ist; ich will keineswegs behaupten, daß Shakspeare ein abstrakter Tugendheld gewesen sei. Er mag in dem Punkte, in dem wir alle so schwach sind, auch zuweilen schwach gewesen sein *). Nur das bedenke man, daß die

*) Die Anekdote bei Collier I, 331 (aus dem von ihm entdeckten, schon oben erwähnten Tagebuche vom Jahre 1601—1603, wahrscheinlich eines Mitgliedes einer der Inns of Court): daß Shakspeare sich einmal in ein Stelldichein seines Freundes Burbage statt des letzteren eingeschlichen

Liebe und jene Zauberkraft der Schönheit gerade auf der Fülle und Reizbarkeit des Gefühls und der Phantasie beruhen, die der Dichter als Dichter in besonders hohem Maße besitzen muß, daß mithin der Dichter mehr als andere Söhne Eva's solchen Versuchungen ausgesetzt ist. Dazu die natürliche Zärtlichkeit begabter Frauen für Künstler und Dichter, denen sie oft von selbst in die Arme laufen. Endlich war die Zeit, in der Shakspeare von dieser Krankheit befallen ward, gerade jene Glanz- und Jubelperiode seines Lebens, die Zeit einer poetischen Trunkenheit, in der alle Saiten seines Wesens in höchster Spannung vibrirten, alle Adern von Lebenkraft und Lebenslust überströmten *). Der Sittenrichter möge also menschlich richten, und vor der Objektivität des Rechts auch die Subjektivität des Angeklagten gelten lassen; sonst fallen das Recht und die zu beurtheilende That in todter Abstraction auseinander.

Man hat so viel über Shakspeare's moralischen Charakter geschrieben, ohne je näher zu untersuchen, welcher Confession Shakspeare gewesen sei. Und doch gehören Sittlichkeit und Religion so untrennbar eng zusammen. Selbst der weitschweifige Drake erwähnt diesen Punkt nur ganz beiläufig. Denn jenes Scriptum, ein testamentarisches Glaubens- und Sündenbekenntniß eines John Shakspeare, das er I, 9 f. mittheilt, und woraus er und ein Paar Andere ohne Weiteres geschlossen haben, daß Shakspeare's Vater Katholik gewesen und der Dichter selbst in der katholischen Confession erzogen worden sei, ist offenbar das Machwerk eines Pfaffen, wahrscheinlich untergeschoben, vielleicht von dem Schuhmacher John Shakspeare herrührend, dessen gleichzeitige Existenz zu Stratford Skottowe zuerst näher nachgewiesen hat. Erst 1770 wurde es angeblich versteckt gefunden in dem Ziegeldache des Hauses, das John Shakspeare muthmaßlich bewohnte. Malone ließ es 1790 drucken, und hielt es anfänglich für ächt, erkannte aber bald seinen Irrthum. Es hat in der That so wenig innere und

---

habe, — klingt zwar sehr fabelhaft und hat eben nur den Werth einer Anekdote. Doch kommt sie aus einer Quelle, gegen die wir nichts einwenden können, weil wir gar nichts von ihr wissen, und mag zu den halben Beweisen für das Obengesagte ein Viertheil beitragen.

*) Daß diese Liebesgeschichte um 1599 spielte oder wenigstens begann, ergiebt sich daraus, daß das 138ste Sonett bereits in Jaggard's Ausgabe des Verliebten Pilgers v. 1599 sich findet.

äußere Beglaubigung, daß es nicht einmal zureicht, um irgend eine Hypothese darauf zu bauen. Um so unverzeihlicher ist es, daß mit der Aufdeckung dieses pfäffischen Blendwerks die meisten Englischen Kritiker und Litterar-Historiker den ganzen Punkt abgethan zu haben glaubten. Erst in neuester Zeit hat man dem großen Dichter auch nach dieser Seite hin die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Collier (**Life of Sh.** a. O. S. **CXXXVIII.** f.) erklärt zwar ebenfalls jenes Scriptum für untergeschoben, bringt aber ein anderes Document bei, das erst vor kurzem aufgefunden worden, und nach dem es wenigstens zweifelhaft erscheinen kann, ob des Dichters Vater nicht später an seinem protestantischen Glauben irre geworden, und sich im Geheimen dem Katholicismus zugeneigt habe. Es ist der Bericht der Commission, vom September **1592**, die aus 8 Mitgliedern bestehend, durch den Geheimenrath der Königin beauftragt war, nach allen solchen Personen zu forschen, welche als Jesuiten, Seminar-Priester, Flüchtige oder Recusanten in Warwickshire zu finden seien. Unter den s. g. Recusanten, d. h., denen, welche monatlich die Kirche gemäß dem Befehle der Königin zu besuchen sich weigerten, ist auch der Name John Shakspeare's neben 8 andern verzeichnet, aber ausdrücklich beigefügt, daß diese neun angeblich nicht zur Kirche gekommen, aus Furcht vor Schuldprocessen [d. h. vor Arretirung durch ihre Gläubiger]. Collier will diesen Grund nicht anerkennen, weil es ihm undenkbar scheint, daß S. nicht damals bereits seinen Vater aus aller Geldverlegenheit befreit haben sollte. Allein zunächst wissen wir ja gar nicht, wie groß die Schulden seines Vaters gewesen, und ob nicht, trotz aller Unterstützung Seitens des Sohnes noch mancher Posten stehen geblieben sei. Dann aber bezieht sich jener Grund nicht bloß auf das Jahr **1592**, sondern ohne Zweifel auf einen längeren Zeitraum, in welchem der alte Shakspeare wenig oder gar nicht zur Kirche gekommen, da der Nichtbesuch während einiger Monate ihn noch nicht zum Recusanten machen konnte. Wie das Kirchengehen leicht zur Gewohnheit wird, so kann es auch leicht außer Gewohnheit kommen: John Shakspeare mochte daher auch, nachdem er durch die Unterstützungen seines Sohnes von der Furcht vor dem Schuldarrest befreit worden, sich noch nicht zum Kirchgänger umgewandelt haben. — Doch es kommt hier überhaupt nicht auf den Vater, sondern auf den Sohn an. Dieser wurde — das steht urkundlich fest — in

der protestantischen Kirche von Stratford getauft; er besuchte ohne Zweifel die allgemeine Stadtschule, und empfing hier eben so unzweifelhaft den ersten Religions-Unterricht in der protestantischen Lehre. Die Erlaubniß zum einmaligen Aufgebote für seine Verheirathung wurde von einem protestantischen Bischofe ertheilt, wahrscheinlich also auch die Ehe in der protestantischen Kirche eingesegnet. Welcher Grund bleibt übrig, ihn für einen Katholiken zu halten? — Wäre er aber auch in der katholischen Kirche geboren und erzogen, so müßte jedenfalls angenommen werden, daß er später vom Glauben seines Vaters abgefallen und zur protestantischen Kirche übergetreten sei. Denn wie tief er den Verfall und die Nichtigkeit des Papstthums erkannt, das beweist zur Evidenz sein König Johann, ein Beweis, der für sich allein schon genügen würde, sobald das *ältere* Stück desselben Namens, in welchem jene Erkenntniß bis zu Haß und Verachtung gesteigert erscheint, für eine Vor- oder Jugendarbeit Shakspeare's anerkannt wäre. In denselben Sinn, der sich in König Johann ausspricht, stimmen außerdem Heinrich **V.** u. **VI.**, besonders Heinrich **VIII.** ein. Schon das eine Wort in Heinrich **VIII.** (A. V. Sc. 4.): „**In her days** (zu Elisabeth's Zeiten) .... **God shall be truly known**", entscheidet die Frage. Vor Allem aber ist *Maß für Maß* hier zu nennen, ein Stück, das gerade gegen die katholische Werkheiligkeit gerichtet, ganz auf das Lebensprincip der evangelischen Kirche gegründet ist. Diese tiefsinnige Dichtung, und neben ihr der Kaufmann von Venedig, Macbeth, Richard **III.** u. A., Stücke, deren Grundideen tief in einer eben so poetischen als religiösen Weltanschauung wurzeln, verkünden laut den frommen, freien, evangelischen Sinn des großen Dichters. Ja, nicht blos diese, — *alle* seine Dramen kann man zu Zeugen dafür aufrufen, sofern alle ohne Ausnahme von derselben poetischen Weltanschauung getragen erscheinen. Dieß werde ich in den folgenden beiden Abschnitten darthun. Für jetzt muß ich mich begnügen, zunächst daran zu erinnern, daß eine so hohe und reine Moral, wie sie anerkanntermaßen nicht nur in den Grundideen der Shakspeareschen Stücke, namentlich in seinen historischen Dramen, sondern auch in seinem klaren, ruhigen Leben sich abspiegelt, entweder aus unverfälschter Frömmigkeit hervorgegangen sein, oder diese aus sich erzeugt haben muß; und daß ein so tiefes Verständniß der Weltgeschichte und ihres wahren Gehalts ein eben

so tiefes Verständniß des Wesens der Religion voraussetzt. Demnächst will ich nur noch auf einige persönliche, für seine Denkungsart charakteristische Züge aufmerksam machen. Zuerst auf jene entschiedene Vorliebe für seine älteste Tochter Susanna, die wegen ihrer Frömmigkeit und ihres reinen evangelischen Wandels allgemein geachtet war: ihre Grabschrift sagt ausdrücklich:

Witty above her sexe, but that's not all;
Wise to salvation war good Mistress Hall;
Something of Shakspeare was in that, but this
Wholy of him, with whom she is now in bliss etc.

Ferner auf einige Stellen in seinen Sonetten, die, unstreitig aus seiner eigensten Individualität geflossen, einen so demüthig bescheidenen, von allem Hochmuth entfernten, die eigene Schwäche und Hinfälligkeit so klar erkennenden und so herzlich bereuenden Sinn aussprechen, daß an dem wahren, lebendigen Fundamente aller Frömmigkeit in Shakspeare's Seele kein Zweifel sein kann. Sein Testament beginnt mit den Worten: «Im Namen Gottes, Amen. Ich W. S. ....mache und verordne hiermit meinen letzten Willen und Testament folgendergestalt: Zuerst empfehle ich meine Seele in die Hände meines Schöpfers, hoffend und festiglich glaubend, durch die Verdienste Jesu Christi, meines Heilands, theilhaftig geworden zu sein des ewigen Lebens» u. s. w. Dieß war vielleicht die damals gebräuchliche Floskel am Eingange eines Testaments. Allein bei einem Manne wie S., von dem man annehmen muß, daß er keine Mode oder Redensart, die seiner Sinnesart widersprochen, aufgenommen haben wird, gewinnen diese Worte eine höhere Bedeutung. Selbst jene alte einfache Grabschrift, die den Wanderer um Jesu willen bittet, die Gebeine des Todten nicht zu verstören, wahrscheinlich von ihm selbst, oder doch in seinem Sinne verfaßt, ist nicht unbedeutend, sofern ihr, wenn auch in der altkirchlichen grobsinnlichen Form, der Glaube an die Auferstehung des Leibes zum Grunde liegt. Endlich spiegelt sich, wie bemerkt, in seinen späteren Dramen eine verhältnißmäßig ernstere, zuweilen an Strenge und Härte gränzende Lebensansicht ab. Der Grund davon, wie von seiner Rückkehr nach Stratford, ist, wie gesagt, zum Theil in einer Verstimmung seiner Seele über jene ihm und seiner Kunst feindliche Richtung des Zeitgeistes, in dem Schmerz über die Lage seines Vaterlandes unter der Regierung Jacobs, und alle die Uebel, an denen es schon litt und die er mit prophetischem Blicke nahen sah, zu

suchen. Sicherlich aber lag der Hauptgrund dazu in Shakspeare's eigenster Persönlichkeit, in der allmälig zunehmenden Unlust an dem bunten, gehaltlosen Treiben der Hauptstadt, in der sinkenden Achtung vor einer Thätigkeit, an der ihm mehr und mehr das Gepräge des Vergänglichen und Nichtigen hervortrat, — kurz in jener Sinnesart, welche gerade den tiefen, ächten Künstlergenius befallen mag am Abend seines Lebens, nachdem er an sich selbst erfahren, daß das Höchste des menschlichen Daseins eben nur ein Spiel dieser irdischen Zeitlichkeit ist, ein Tropfen im Meere der Unendlichkeit, nicht in sich selbstständig, sondern nur da, um unterzugehen und in ein höheres Sein verklärt zu werden, eine Sinnesart, die uns an einigen der größten Meister unter den Malern des 15ten und 16ten Jahrhunderts begegnet, und die Shakspeare selbst in einem seiner letzten Stücke (in den erwähnten Versen des Sturms) so schön ausgesprochen hat *).

Trotz seines frommen und ernst moralischen Sinnes findet sich doch andererseits keine Spur bei ihm von jener puritanischen Strenge, Schwarzdenkerei und fanatischen Verfolgungssucht, die gegen Ende seines Lebens in England mehr und mehr um sich zu greifen begann. Daß er kein pietistischer Kopfhänger gewesen, und nicht nur ein guter Protestant, sondern sogar frei war von aller confessionellen Bornirtheit, bedarf überhaupt keines Beweises; jede Zeile seiner Dichtungen legt Zeugniß dafür ab. Wohl aber kam es darauf an, das Gegentheil darzuthun, zu zeigen, daß Shakspeare nicht roh, unsittlich, gottlos zu nennen sei, — ein Vorurtheil, das beschränkte Köpfe aus den zweideutigen Scherzen, den Nuditäten und Cruditäten geschöpft haben, die bekanntlich oft genug in seinen Dichtungen sich finden, die aber ohne allen Zweifel größtentheils auf Rechnung der freieren Sitten und jener ungeschminkten Ausdrucksweise seiner Zeit zu setzen sind, einer Zeit, die noch kräftig genug war, um ohne Scheu das Gemeine bei seinem wahren Namen zu nennen, den Anblick des Lasters ohne Gefahr zu ertragen, und über die Schwäche und Verkehrtheit der menschlichen Natur zu lachen.

*) Nach Allem, was ich im Obigen über den fraglichen Punkt gesagt habe, wird man mir es hoffentlich erlassen, die Behauptungen, die Hr. v. Schütz, ich weiß nicht gleich in welcher seiner Schriften, zu Gunsten der Meinung, daß Shakspeare Katholik gewesen, aufgestellt hat, noch besonders zu widerlegen. —

Shakspeare's sittlicher Charakterstärke, der Energie seines Willens, der Tiefe seines Geistes, der Macht seiner schaffenden Phantasie stand endlich ohne Zweifel eine entsprechende Masse von Kenntnissen zur Seite. Das alte Vorurtheil, als sei er ein roher, ungebildeter Naturdichter gewesen, fängt jetzt auch bei den Englischen Kritikern zu weichen an. Es stand auch in der That auf gar zu schwachen Gründen. Zuerst ließ man sich durch den ausdrücklichen Vorwurf des Mangels an Gelehrsamkeit, Wissenschaft und Bildung, den ihm B. Jonson und Leute seines Gelichters gemacht hatten, imponiren, ohne zu bedenken, daß es zwischen B. Jonson'scher Gelehrsamkeit und gemeiner Ignoranz noch eine große Anzahl sehr achtungswerther Mittelstufen giebt. B. Jonson mochte von seinem Standpunkte ganz recht haben wenn er behauptete, Shakspeare habe wenig Latein und noch weniger Griechisch verstanden; und doch ist es gar kein Widerspruch, wenn Aubrey, der wie Rowe die über Shakspeare umlaufenden Erzählungen, Anekdoten, Charakterzüge ꝛc. sammelte, berichtet, er habe «recht hübsch Latein verstanden.» Jener legte den bornirt philologischen, dieser den allgemein menschlichen Maßstab an. Shakspeare mochte also sehr wohl die römischen Dichter und Prosaiker in der Ursprache lesen können, ohne daß wir berechtigt sind, B. Jonson einer Lüge zu zeihen; — denn zwischen dem bloßen Lesen und Verstehen und der gründlichen, wissenschaftlichen Kenntniß einer Sprache ist ein himmelweiter Unterschied. Eben so verhält es sich unstreitig mit dem Französischen, wahrscheinlich auch mit dem Italienischen. Hinsichtlich des ersteren liefert schon Heinrich V. einen genügenden Beweis, den Drake (I, 54 f.) zum Ueberfluß nach allen Seiten vervollständigt hat. Daß es einem Geiste wie Shakspeare leicht geworden sein muß, auch das Italienische bis zum Lesen und Verstehen zu erlernen, ist aus der nahen Verwandtschaft des Letzteren mit dem Lateinischen und Französischen einleuchtend; daß er es wirklich gelernt habe, insofern sehr wahrscheinlich, als der Stoff zu vielen seiner Stücke aus Italienischen Novellen geschöpft ist, und er bald einsehen mußte, daß ihm diese Sprache, deren Literatur damaliger Zeit die reichste der Welt war, für seine dichterische Thätigkeit fast unentbehrlich sei. G. A. Brown (a. O. S. 104 — 117) hat durch eine Zusammenstellung älterer Stücke (wie die beiden Edelleute von Verona u. A.) mit dem

Kaufmann von Venedig, Othello, Sturm, und Viel Lärmen um Nichts, sehr wahrscheinlich gemacht, daß S. vor der Abfassung seines Kaufmanns von Venedig (1597) selbst in Italien gewesen sein müsse, indem er zeigt, daß so specielle, richtige und genaue Beschreibungen Italienischer Lokalitäten, Sitten und Gebräuche, wie sie in den genannten Stücken sich finden nur von einem Augenzeugen herrühren können. Auch macht er darauf aufmerksam, daß nicht nur die einzelnen Italienischen Phrasen die hier und da (z. B. in der Widerspenstigen Zähmung) vorkommen, vollkommen korrekt sind, sondern daß auch von der zum Kaufmann von Venedig benutzten Geschichte aus dem **Pecorone** sich bisher noch keine gleichzeitige Englische Uebersetzung hat nachweisen lassen. Demnach ist mit Sicherheit anzunehmen, daß S. auch Italienisch verstanden, und somit eine ganz respektable Sprachkenntniß besessen habe.

Dennoch möge es immer dahingestellt bleiben, wie weit seine philologische Gelehrsamkeit gereicht habe: auch der dümmste Gelehrte muß einsehen, daß man ohne alle Philologie ein großer Dichter sein kann; und man kann daher ohne ihm zu nahe zu treten, dem Dr. Farmer einräumen, daß er kein Griechisch, wenig Latein und Italienisch und nicht viel mehr Französisch verstanden habe, obwohl Farmer in seinem bewunderten **Essay on the Learning of Shakspeare** in der That nur bewiesen hat, daß Theobald's, Warburton's, Upton's Beweise für das Gegentheil wenig beweisen. Jedenfalls ist es unverzeihlich, daß man ihn auf Grund einiger geographischer, historischer und chronologischer Unrichtigkeiten — zum Theil so handgreiflicher Art, daß sie jedes Kind entdecken konnte — auch in *sachlicher* Beziehung zum crassen Ignoranten hat machen wollen. Den gelehrten Engländern und Deutschen mußte es freilich auffallen, daß Shakspeare in einem seiner phantastischen Lustspiele (Wintermärchen) Böhmen zu einem meerumflossenen Reiche macht, an welchem Schiffe aus Sicilien landen, und Raphaels großen Schüler, Giulio Romano mit dem delphischen Orakel, Theseus und Hippolyta (im Sommernachtstraume) mit Oberon und Titania, Aristoteles (in Troilus und Kressida) mit Hector und den Trojanischen Helden in Eine Zeit zusammenstellt, daß er in einem andern ähnlichen Lustspiele (Wie es Euch gefällt) den Ardennerwald mit den Löwen und Schlangen Afrikas bevölkert, den Prinzen Hamlet auf die

Universität Wittenberg, die mehrere Jahrhunderte nach dessen Tode gegründet ward, schickt, und ihn und seine Dänen, sowie Lear, Macbeth ꝛc. ganz im Tone des 16ten Jahrhunderts, König Richard III. aber von dem noch ungebornen Macchiavelli reden läßt u. s. w. Allein abgesehen davon, daß ähnliche Fehler bei gelehrten, hochgebildeten Männern seiner Zeit ebenfalls vorkommen, daß z. B. R. Greene, der Master of Arts in Cambridge und Oxford, in seiner Erzählung: Doraſtus und Fawnia, auf die das Wintermärchen gegründet ist, ebenfalls von der Seeküste Böhmens redete, und daß De Luines, der nachmalige Premier-Minister Frankreichs, als er Gesandter in Böhmen war, sich erst erkundigte, ob das Land ein Binnenland sei oder am Meere liege, abgesehen davon, daß Geographie überhaupt damals wenig gelehrt, sondern nur Gegenstand von Privat-Studien war, — so ist es noch sehr fraglich, ob jene angeblichen Beweise einer schülerhaften Unwissenheit nicht vielmehr als Documente tiefer künstlerischer Weisheit zu betrachten sein dürften. Wie? wenn der Dichter in den genannten phantastischen Lustspielen solche allbekannte Irrthümer absichtlich einflocht, um den Zuschauer sogleich auf den richtigen Standpunkt zu stellen, aus dem das Kunstwerk zu betrachten sei? Wie, wenn er andeuten wollte, daß seine Dichtung in dem freien, beweglichen, wunderbaren Boden der Phantasie wurzele, daß sie nicht die gemeine, compacte Wirklichkeit, sondern das Leben einmal in einer ganz andern Perspektive, in andern Farben und Conturen, unter anderem Lichte und Schatten darstellen wolle, um eben dadurch seinen innersten, tiefsten Gehalt an's Licht zu ziehen? — Jedenfalls kann sich die Grundidee im Hamlet, wie später gezeigt werden soll, nur entfalten, wenn der Prinz gerade so hohen, sinnigen, nach Freiheit des Handelns und Denkens ringenden Geistes ist, wie er bei Shakspeare erscheint, wie er aber in der alten nordischen Geschichte unmöglich erscheinen konnte. Darum mußte der Zeitcharakter aus Hamlets wirklicher Lebenszeit herausgerückt, eine gebildetere Zeit dem Ganzen zu Grunde gelegt werden; darum studirt Hamlet in Wittenberg, der aufgeklärtesten Universität des 16ten Jahrhunderts, der Vorkämpferin im Streite wider den dumpfen Gedanken- und Glaubenszwang des Katholicismus. Die äußere Zeit ist, wie schon bemerkt, völlig gleichgültig für die Poesie; es kommt allein auf die innere

Zeit, auf die geistige Zeiteinheit an; und diese ist im Hamlet wie im Lear, im Macbeth und überall streng beobachtet: alle Personen bis auf den Todtengräber herab handeln und denken in demselben Zeitcharakter. Wenn endlich Richard III. auf Macchiavelli's **Principe** anspielt, so wollte der Dichter unstreitig nur in poetischer Kürze einen Namen nennen, der die Sache, um die es sich handelte, mit einem schlagenden Stichworte bezeichnete. Tyrannei und politischen Eigennutz hat es zu allen Zeiten gegeben; Macchiavelli hat nur die Maximen einer solchen Staatskunst mit den schärfsten, Mark und Bein durchdringenden Strichen verzeichnet. Er ist also hier bloß Repräsentant der Sache, deren Name der Poesie eben so gleichgültig ist, wie alle bloßen Namen. —

Im Gegentheil, — Shakspeare's Sachkenntnisse waren ohne Zweifel sehr ausgebreitet. Drake hat sich die undankbare Mühe genommen, weit und breit nachzuweisen, was man auf jeder Seite seiner Dichtungen lesen kann. Er zeigt (I, 473 f.), daß, Shakspeare sehr bewandert war in der damals bekannten spanischen, französischen und italienischen Litteratur, daß er die griechischen und römischen Autoren, wenn auch nur aus Uebersetzungen, sehr wohl kannte; ja daß er sogar höchst wahrscheinlich auch kritische Schriften, wie **Wilson's Rhetoric** u. A. gelesen habe. Er zeigt (I, 484 f.), daß er eben so bekannt gewesen mit den Chronisten und Historikern Englands, wie des klassischen Alterthums, eben so bekannt mit Plinius' Naturgeschichte, wie mit **Batman's Gothic Pliny.** — Und in der That war Shakspeare tief genug in den Geist des Alterthums eingedrungen, um uns bessere, klassischere Dramen aus antiken Stoffen zu liefern, als die meisten gelehrten Dichter neuerer Zeit, namentlich als die mit ihrer Nachahmung der Alten prunkenden Poeten des **Siècle de Louis XIV.**; in der That war die Englische und damit die neuere Weltgeschichte so völlig seine Heimat, daß es scheint, als habe er alle Jahrhunderte seit Richard Löwenherz mit durchlebt, ein perennirender Zeuge und Richter. Drake zeigt endlich (I, 591 f.) an einer Menge einzelner Stellen, wie bekannt Shakspeare gewesen mit der unendlichen Masse nationaler Lieder, Romanzen, Balladen, Romane, Sagen und Märchen ꝛc., welche nicht nur aus England, sondern aus allen Ländern Europa's stammend, durch Uebersetzungen eingeführt,

das damalige Volksleben durchzogen. — Aber nicht nur aus Büchern schöpfte Shakspeare seine Kenntnisse der Natur, des Lebens und der Geschichte. Er war selbst ein aufmerksamer, tiefsinniger Naturbeobachter, und seine Schilderungen, seine Bilder und Gleichnisse zeigen die innigste Verwandtschaft zwischen seinem schaffenden Dichtergeiste und der großen, ewigen Künstlerin, die das Weltall dichtete und der Sonne wie dem Sonnenstäubchen auf der Bühne des Lebens ihre Rolle anwies. In seinen Werken ferner finden sich — und wahrscheinlich unmittelbar aus dem Leben selbst geschöpft — so viele technische Ausdrücke der Jurisprudenz, er zeigt eine so genaue Kenntniß mit dieser Wissenschaft und ihrer praktischen Verwendung, daß Malone zuerst auf die nicht unwahrscheinliche Vermuthung kam, Shakspeare habe in seiner Jugend eine Zeit lang in der juristischen Werkstatt eines Sachwalters gearbeitet. Vielleicht indeß hätte er mit demselben Rechte seinen Lieblingsdichter auch in eine medicinische oder theologische Schule versetzen, oder in den Unterricht zu einem Regierungsbeamten schicken können; denn auch in diesen Gebieten zeigt Shakspeare beträchtliche Kenntnisse. Ja er war nicht nur vertraut mit den Sitten und Gebräuchen seines Zeitalters in den höheren und niederen Regionen, und wußte deren poetischen Gehalt auszubeuten, sondern er kannte auch die Kunstsprache des Handwerkers, die Ausdrucksweise des gemeinen Arbeiters wie des gebildeten Geschäftsmannes, und seine Dichtungen haben den Englischen Kritikern Stoff genug geliefert, um jene Traditionen zu beweisen, daß er seinem Vater in dessen Gewerben als Fleischer, Wollhändler, Handschuhmacher hülfreiche Hand geleistet habe. Endlich scheint er nicht nur England selbst mannichfach durchwandert, sondern auch bei Seefahrern und Reisenden nach ferner Länder Art und Charakter fleißig geforscht zu haben. Wenigstens erstrecken sich seine geographischen Kenntnisse, seine Bekanntschaft mit dem Leben und Charakter, den Sitten und Gebräuchen der Völker ziemlich eben so weit, als die damalige Wissenschaft überhaupt gereicht haben dürfte. —

Dennoch war Shakespeare — Gott sei Dank! — kein *gelehrter* Dichter. Wir werden ihm trotz seiner mannichfaltigen Kenntnisse Gelehrsamkeit im engern Sinne absprechen, dafür aber desto mehr wahre, lebendige Geistesbildung zuerkennen müssen.

Daß indeß todte Gelehrsamkeit, wenn überhaupt zu etwas nutze, dem Dichter und Künstler eher schaden als helfen könne, ist eine ausgemachte Sache. Aber Shakspeare besaß auch keine s. g. philosophische Bildung; und das dürfte heutzutage Manchen zweifeln machen an seiner künstlerischen Meisterschaft. Allein gerade philosophische Köpfe, wie Parmenides, Empedokles, Plato und Seneca, Lessing und Herder ꝛc. waren eben nicht die besten Dichter. Denn die Kunst steht im Verhältniß zur Philosophie wie die unmittelbare lebendige Anschauung und Gewißheit zur Reflexion und Speculation. Das philosophische Denken faßt den Gegenstand nicht in seiner Unmittelbarkeit, in seiner concreten Lebendigkeit und Selbstständigkeit, sondern es ist ein stufenweises vermittelndes Denken, das den Gegenstand in seine Momente zerlegt, diese zum Begriffe entwickelt und zusammenfaßt, und im Begriffe den Gegenstand nur als Glied in der großen Gesammtheit des Daseins betrachtet. Der Dichter denkt auch; aber gerade dadurch, daß sein Denken den Gegenstand in seiner concreten Lebendigkeit und Selbstständigkeit unmittelbar frei und sicher ergreift, durchdringt, darin aufgeht, ist sein Denken künstlerisches Schaffen. Der Philosoph breitet seine Weltanschauung in allen ihren Momenten über die Totalität des Daseins aus; der Dichter concentrirt sie in Einem Hauptmomente innerhalb eines geschlossenen Kreises voll individuellen Lebens; der Philosoph deducirt und entwickelt die Wahrheit, der Dichter stellte sie in lebendiger Erscheinung dar; er erhebt den Inhalt zur Form, so daß jener in dieser sich zeigt, der Philosoph umgekehrt die Form in den Inhalt, so daß in diesem auch jene erkannt wird. Im Resultate treffen beide zusammen; aber ihre Thätigkeiten sind gerade Gegensätze. Gewöhnt sich also der Dichter an die philosophische Weise des Denkens, so wird er an poetischer Kraft, an Schönheit und Lebendigkeit der künstlerischen Form verlieren, wie Schiller und Göthe (in seinen späteren Werken) beweisen. Daß Shakspeare keine Philosophie studirt hatte und der philosophischen Form des Denkens nicht Meister war, macht ihn mithin noch nicht unphilosophisch. Beruht die Stärke des Philosophen auf der objektiven Klarheit, Tiefe und Weite seines Selbstbewußtseins, sofern ja die Philosophie wesentlich nur das in und mit der Menschheit sich entwickelnde Selbstbewußtsein derselben ist, so zeigt sich in Shakspeare eine unerschöpfliche philosophische Tiefe.

In seinem Geiste spiegelt sich die Weltgeschichte mit einer Reinheit und Durchsichtigkeit ab, ihm sind die leitenden Ideen derselben so gegenwärtig, das Räthsel der menschlichen Natur so klar und offen, daß man in ihm Philosophie wie Geschichte studiren kann.

Fragen wir schließlich, was Shakspeare seinen Lebensverhältnissen, seinem Volke und Zeitalter verdankte? so werden wir wiederum antworten müssen: Wenig und doch viel, viel und doch wenig. Wenig, — so fern er das Beste und Größte in der eignen Brust mitbrachte, rein und fein bewahrte, sorgsam pflegte und kräftig entwickelte. Viel, — sofern zunächst seine persönlichen Verhältnisse gerade in Folge jener jugendlichen Unbesonnenheit, die ihn nach London führte, sich sehr günstig für die Ausbildung seines poetischen Genies gestalteten. Das verfeinerte, reiche, vielgestaltige Leben der Hauptstadt gab ihm Gelegenheit, die Welt und die Menschen verstehen zu lernen, Erfahrungen und Kenntnisse zu sammeln, Herz und Geist mit der ganzen Fülle des Daseins zu sättigen. Seine freie Stellung eröffnete ihm einen schrankenlosen Horizont, einen ungetrübten Blick in die ganze Weite und Tiefe der Gegenwart, während der Gedanke an Weib und Kind und einen hülflosen Vater ihm die nöthigen Fesseln auflegte, um sich in dieser Freiheit nicht zu verlieren. Die Noth, die ihn anfangs drückte, spannte und stärkte unstreitig seine geistigen Kräfte. Ihm hatte sein gutes Glück den angebornen Glanz des Lebens versagt; er mußte mühselig erringen, was er von der Herrlichkeit der Welt sein eigen nennen wollte. Dafür verknöcherte er sich aber auch nicht in leidenschaftlicher Selbstsucht, phantastischem Eigensinn, titanischem Trotz und Hochmuth, die Lord Byron's Seele zerrissen und seinem Auge die reine Schönheit in trübe Nebel verhüllten; er verflachte sich nicht in eine breite, beschauliche, ausruhende Gemächlichkeit, wie Göthe, der sicherlich noch energischer, gediegener, sittlich und religiös ernster geworden sein würde, wären seine äußern Verhältnisse weniger glücklich gewesen. Endlich gewann Shakspeare durch seine Bekanntschaft mit ausgezeichneten Männern aller Stände, besonders durch seine Freundschaft mit historischen Notabilitäten, wie die Grafen von Southampton, Pembroke und Montgomery, die eine Rolle in den weltgeschichtlichen Angelegenheiten der Zeit spielten, eine unmittelbare, lebendige Anschauung von dem verborgenen

Triebwerke der Geschichte und Politik, — eine Anschauung, die dem Dichter kein Studium zu ersetzen vermag. Selbst der unaufhörliche Streit mit seinem gelehrten Freunde B. Jonson war ihm ohne Zweifel nützlich: die scharfe Lauge des Kritikers mochte doch wohl manche Flecken an seinen Dichtungen, die er ja nie als vollendet betrachtete, sondern fortwährend um- und überarbeitete, abspülen.

Wie viel der Geist seiner Zeit, der Charakter und der mächtige Aufschwung der Englischen Nation unter Elisabeth zur Ausbildung von Shakspeare's Genius mitgewirkt, habe ich zu Anfang dieses Abschnittes angedeutet. Doch steht Shakspeare — und das ist ein bisher ganz übersehenes, charakteristisches Kennzeichen seiner Poesie — in einem ganz andern Verhältnisse zum Geiste seiner Zeit, als etwa Calderon, Göthe, Schiller, Tieck ꝛc. Letztere nehmen die besondern Ideen, die einzelnen vorherrschenden Richtungen, Ansichten, Leidenschaften ihres Volks und Zeitalters mehr oder minder in ihre Dichtungen auf, und spiegeln sie in poetischer Verklärung ab. Shakspeare dagegen läßt nur den allgemeinen Zeitgeist auf sich wirken; er ergreift von seiner Zeit und Nation überall nur das Allgemein-Menschliche und wird davon ergriffen. Dieses stellt er allerdings unter der Farbe und den Conturen seines Zeitalters dar: denn das Allgemeinmenschliche bedarf einer Begränzung und concreten Gestaltung, um künstlerisch darstellbar zu werden. Es erscheint daher auch bei ihm überall unter der Form des 16ten Jahrhunderts und der Englischen Nationalität. Aber von den besondern, einseitigen Richtungen seines Zeitalters findet sich bei ihm keine Spur. Er steht vielmehr zu seiner Zeit etwa gerade im umgekehrten Verhältniß wie Göthe. Während letzterer (in der natürlichen Tochter, den Aufgeregten, dem Groß-Cophta ꝛc.) einzelne Momente des Zeitgeistes unter ganz allgemeinen Formen darstellt, kleidet Shakspeare durchweg das Allgemeinmenschliche in die besondern Lebensformen seines Jahrhunderts und seines Volkes. Und während Göthe den Grundcharakter wie die einzelnen geistigen Motive der Gegenwart sich aneignet, durchlebt und zu poetischen Gebilden verarbeitet, steht Shakspeare, anscheinend ganz unberührt von ihnen, auf freier Bergeshöhe über ihnen. Selbst die große Spaltung zwischen Katholiken und Protestanten, die damals noch alle Gemüther bewegte, findet sich in seinen aner-

kannt ächten Dichtungen kaum mit Einem Worte berührt: den Kampf als solchen hat er gar nicht in seine Poesie aufgenommen. Eben so wenig ist es ihm eingefallen, etwa den sittlichen und kirchlichen Gegensatz zwischen den Puritanern und den Anhängern der hohen Kirche zur Grundidee eines seiner Dramen zu machen; kaum daß sich einige versteckte Anspielungen darauf entdecken lassen. In politischer Beziehung folgt er zwar dem allgemeinen Zuge der Liebe und Verehrung für Elisabeth; er ist überhaupt monarchisch gesinnt, und seine Ehrfurcht vor dem heiligen Rechte der angestammten Majestät spricht sich unverhohlen in mehreren seiner Stücke aus. Dennoch hat er nirgend von den im Staatsleben seiner Zeit vorhandenen oder aufkeimenden politischen Gegensätzen für seine Poesie Gebrauch gemacht. Nur die allgemeine Idee des Staates in ihrer sittlichen Bedeutung, in ihrem Verhältnisse zur Kirche und in ihren verschiedenen Formen, das Wesen des König- und Ritterthums, des aristokratischen Regiments und der Volksherrschaft, hat er in einzelnen historischen Dramen zur Anschauung zu bringen gesucht. Ueber manche Wendungen des Zeitgeistes, über Charakterzüge, Ansichten und Neigungen, Sitten und Gebräuche seines Volks und Jahrhunderts finden sich wohl Scherze und Anspielungen, niemals aber ganze Dichtungen darauf gebaut. Nur hinsichtlich seiner eignen Kunst, besonders hinsichtlich der neuen Gestaltung, die B. Jonson und seine Nachfolger der dramatischen Poesie zu geben suchten, machte er eine Ausnahme. Hier hat unstreitig eines und das andere seiner Stücke die Absicht, das Neue zu bekämpfen, das Alte zu vertheidigen, aber stets nur als *Nebenabsicht*. Die eigentliche Grundidee geht immer weit darüber hinaus und hat einen ganz *allgemein* gültigen Inhalt, wie sich dieß besonders an Troilus und Kressida, das ich hier vorzugsweise im Auge habe, zeigen wird. Auch nach dieser Seite hin bewahrte sich also seine Poesie die stille, jungfräuliche Reinheit, die liebenswürdige Absichtslosigkeit und die hohe, ideale Selbstständigkeit, die nicht minder seine Persönlichkeit auszeichneten. —

Dritter Abschnitt.

Shakspeare's dramatischer Styl im Verhältniß zur Kunst seiner Zeitgenossen.

Der Charakter eines *Dichters* ist historisch bedingt theils durch den Bildungsgang der Kunst, in den er eintritt, theils durch den Charakter seines Volks und Jahrhunderts. Nach beiden Seiten hin habe ich Shakspeare in den vorangegangenen Abschnitten zu charakterisiren gesucht. Sie sind indeß bei jedem ächten Dichter nur insofern von Einfluß auf seine *dichterische* Eigenthümlichkeit, als sie Bedingungen und Hebel sind für die Entwickelung seiner *menschlichen* Individualität. Als Mensch ist der Dichter freilich organisches Glied im großen Ganzen seiner Nation wie der Menschheit und ihrer Geschichte, also den Bedingungen der Zeitlichkeit und Endlichkeit unterworfen. Als ächter Dichtergenius aber steht er zugleich *über* jeder besondern Bildungsstufe der Kunst, gehört er *allen* Zeiten und *allen* Völkern an. Je größer er ist, desto unabhängiger wird er erscheinen von den besondern, einseitigen Interessen, Ideen und Richtungen seines Zeitalters, desto höher wird er hinausragen über die besondere Kunstbildung, in die er eintrat. Denn des Künstlers menschliche bedingte Individualität ist gleichsam nur Substrat und Organ, mit welchem die *ewige* Idee, der *unveränderliche* Geist der Kunst sich verbindet. Aus dieser Verbindung geht ein neues Leben hervor, eine *besondere* Gestaltung des *allgemeinen* Geistes der Kunst, in welcher das menschlich Individuelle, Vergängliche mit dem dauernden Leben der Idee zu organischer Einheit verschmilzt, und welche daher zugleich Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit, zugleich aber auch lebendige Darstellung des allgemeinen Wesens der Kunst ist. Das ist der künstlerische *Genius*. Die Art, wie Shakspeare seiner Zeit und Individualität gemäß

Geist und Wesen der Poesie auffaßt, die eigenthümliche dichterische Weltanschauung, die seine Werke als Grund- und Lebensprincip durchzieht und von der alle Eigenschaften und unterscheidenden Merkmale seiner Dichtungen ausgehen, — das ist er selbst in seinem besondern Charakter als Dichter.

Shakspeare ist nun durch und durch dramatischer Dichter; das beweisen selbst die wenigen, nicht dramatischen Werke, die wir von ihm besitzen. Denn in seinen lyrischen Gesängen (den 154 Sonetten und der kleinen Sammlung unter dem Titel **The passionate Pilgrim**) entfaltet er nicht blos seine Persönlichkeit, schildert er nicht blos seine Seelenzustände, seine Lebenserfahrungen und Ansichten, sondern mehr noch den Charakter derjenigen Personen, an die sie gerichtet sind; nur in der mit einfließenden Darstellung seines Verhältnisses zu jenen tritt seine Individualität hervor. Sie sind außerdem meist epigrammatischer Art, voll Wortspiele und Antithesen, voll Witz und Verstandesschärfe, ausgezeichnet nicht sowohl durch den freien dichterischen Erguß der Empfindung oder den vollen harmonischen Widerklang des äußern Lebens in dem empfänglichen Gemüthe des Dichters, — worin der Stoff der Lyrik besteht, — als vielmehr durch die Fülle und Tiefe der Gedanken und der Reflexion. Sie argumentiren viel zu viel, so daß sie mehr Reden als lyrischen Gesängen gleichen; ja man kann die meisten dialogisch nennen, sofern in ihnen die Rede und Gegenrede, die Grundsätze und Ansichten wie die ganze Eigenthümlichkeit der Person, an die sie sich wenden, überall mittönen. Daher sind sie auch nur im Zusammenhange und in der Reihenfolge, in die sie Shakspeare selbst gestellt hat, zu verstehen; einzeln genommen bleiben die meisten unklar. Seine übrigen kleinen Dichtungen: Venus und Adonis, der Raub der Lucretia und der Liebenden Klage, die man mit Unrecht episch genannt hat, da sie weit eher idyllisch heißen könnten, (d. h. Eidyllion im älteren ursprünglichen Sinne, ein kleines poetisches Gemälde im erzählenden Versmaaße), sind in Zeichnung, Farbe und Composition so dramatisch gehalten, daß es nur der Dialogisirung zu bedürfen scheint, um sie auf ein anderes Gebiet der Poesie zu verpflanzen. Die 14 vier- und sechszeiligen Strophen endlich, die, mit W. Sh. unterzeichnet, wahrscheinlich zu Devisen einer Art Lotterie bestimmt, von Collier neuerdings unter den Manuscripten von Bridgewaterhouse entdeckt

worden sind (New Particulars, regarding the Works of Sh. Lond. 1836. p. 61. 64 f.), so wie die beiden Grabschriften auf Sir Thom. Stanley, die nach Dugdale von S. verfertigt waren (bei Collier: Life of S. p. CCLXIV), mögen, da sie nach Form und Gehalt zu urtheilen höchst wahrscheinlich von Shakspeare herrühren, zu dem kleinen Ziergeräth gerechnet werden, das gelegentlich aus seiner großen poetischen Werkstatt hervorging.

Um nun Shakspeare's dramatischen Styl, d. h. die Art, wie er seiner Persönlichkeit, seiner Zeit und Nationalität gemäß die dramatische Kunst aufgefaßt und ausgeübt hat, richtig zu würdigen, kommt es darauf an, zunächst das Problem zu erkennen, das ihm der Bildungsstand der Kunst seiner Zeit vorlegte, demnächst die Stellung zu ermitteln, welche seine Genossen und Mitstrebenden dem gemeinsamen Ziele gegenüber einnahmen, sodann die Art und Weise darzulegen, wie er selbst die große Aufgabe gelöst hat, und endlich seine künstlerische Thätigkeit an dem höchsten Zwecke aller Kunst zu bemessen und damit nachzuweisen, wie weit letzterer durch die Lösung jener Aufgabe realisirt worden. Erst danach wird sich näher bestimmen lassen, ob S. mehr als ein, wenn auch noch so bedeutendes, Talent war. Denn das bloße Talent kann nur im Zusammenhange der historischen Entwickelung, aus der es hervorging, nur im Vergleich mit dem, was Andere gleichzeitig geleistet haben, d. h. nur nach einem relativen Maßstabe abgeschätzt werden: sonst thut man ihm Unrecht. Der Genius dagegen, der für alle Zeiten und Orte Geltung haben soll und will, hat das Recht, zu fordern, daß man ihn nicht nur an den Maßstab seiner Zeit und ihrer nationalen Kunstbildung, sondern auch an das ewige Ideal aller Kunst halte, und mit den größten Heroen aller Zeiten und Nationen zusammenstelle.

Die Aufgabe, welche den Dichtern des Shakspeare'schen Zeitalters, d. h. den Nachfolgern Peele's, Greene's und Marlowe's, gestellt war, hat sich uns aus der historischen Darstellung des ersten Abschnitts bereits ergeben. Wir können das dort Gesagte in dem Einen Worte zusammenfassen: es kam darauf an, den romantischen, phantastisch idealistischen Charakter, welcher der Kunst noch aus dem Mittelalter her anklebte, mit dem verständig realistischen, historischen Geiste der neue-

ren Zeit zu Einer organischen Einheit zu verschmelzen, und für diesen Inhalt die ihm adäquate dramatische Kunstform zu finden. Denn ist das Drama die poetische Darstellung des historischen Lebens der Menschheit, so durfte die Poesie nicht mehr, wie im Mittelalter, in einem idealen Jenseit sich bewegen, mochte dasselbe in die dem Epos angehörige Vergangenheit oder in die der Lyrik anheimfallende Zukunft verlegt werden; sondern die Gegenwart, das wirkliche, natürliche, historische Leben mußte in seinem innern poetischen Gehalte erfaßt, zu seinem Ideale verklärt, in die ihm angemessene künstlerische Gestalt gebracht werden. Die Geschichte ist aber eben so wenig poetisch abzubilden, ohne in ihr mit dem Seherblicke der Phantasie einen idealen Zweck, ein ideales Agens ihrer Bewegungen zu erkennen, als historisch darzustellen, ohne sie mit dem Auge des nüchternen, realistischen Verstandes zu betrachten und die gemeinen, natürlichen Kräfte, die in ihr wirken, zur Anschauung zu bringen. Die künstlerische Form, welche einem solchen eben so poetischen als historischen Inhalte, d. h. dem wahren Begriffe des Dramas, entsprechen sollte, mußte demnach nicht nur alle Forderungen der Kunst oder der Idee der Schönheit, sondern zugleich auch alle Ansprüche der Geschichte oder der reellen, historischen Wahrheit erfüllen. Diese Form konnte nur gefunden werden von einem Geiste, der nicht bloß den ganzen Reichthum einer wahrhaft poetischen, idealen Weltanschauung, sondern auch das tiefste Verständniß des reellen, historischen Lebens in sich trug. Wem es gelang, diese Form zu finden, von dem läßt sich daher a priori annehmen, daß er jenen Reichthum, jenes Verständniß besessen. Unsere ganze Untersuchung reducirt sich sonach auf die einfache Frage: wie weit ist es den Dichtern mit und neben Shakspeare gelungen, sich dieser Form zu bemächtigen, wie nahe oder wie fern standen sie diesem Ziele?

Wir müssen, um diese Frage zu beantworten, unter den Dichtern des Shakspeare'schen Zeitalters zwei entgegengesetzte Richtungen oder Schulen wohl unterscheiden: die Eine, welche an die überlieferte Kunstbildung sich enger anschloß und daher dem Geiste des Mittelalters näher blieb, die andre dagegen welche mehr dem Geiste der neueren Zeit sich zuwendete, und daher in Opposition gegen die ältere Kunstbildung und deren

weitere Entwickelung trat. Mag dieser Gegensatz auch nur in wenigen Geistern zum Bewußtsein gekommen sein; vorhanden war er, das ergiebt sich aus einer näheren Betrachtung der dramatischen Litteratur der Zeit zur Evidenz. Wir wollen der Kürze wegen die erste Richtung die Greene-Marlowesche oder, da Shakspeare sich ihr zunächst anschloß, die Shakspeare'sche Schule, die zweite dagegen, da sie vorzugsweise von Ben Jonson ausging, die Ben-Jonsonsche Schule nennen. Zu jener gehörten meist die älteren Zeitgenossen Shakspeare's, die mit ihm ungefähr in gleichem Alter standen, Dichter wie Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Drayton, Day u. A.; diese dagegen umfaßte die meisten seiner jüngeren Zeitgenossen und rekrutirte sich auch wohl aus Ueberläufern der älteren. Zu ihnen rechne ich außer ihrem Führer besonders Beaumont und Fletcher, Massinger, Ford, Nath. Field u. A. In die Mitte zwischen beiden, anfänglich zur Shakspeareschen, später zur Jonsonschen Schule neigend, ungewiß, wo sie das erstrebte Ziel zu suchen haben möchten, dürften Chapman, Middleton, William Rowley, Marston, Webster u. A. zu stellen sein. Hier und da schweifen indeß auch Beaumont, Fletcher, Massinger in das benachbarte Gebiet hinüber, wie denn überhaupt die Gränze zwischen beiden Schulen nicht mit mathematischer Bestimmtheit gezogen werden kann. Im Grunde sind nur ihre Haupt-Repräsentanten als sichere Markſteine für die verschiedenen Richtungen, die sie verfolgten, zu betrachten.

Von den genannten Dichtern der Greene-Marloweschen Schule sind A. Munday und H. Chettle (jener 1553, dieser wahrscheinlich nicht viel später geboren) zwar um ein Jahrzehend älter als Shakspeare, überlebten ihn aber jener sicher, dieser wahrscheinlich um mehrere Jahre. Sie schlossen sich zunächst unmittelbar an den Greeneschen und resp. Marloweschen Styl der dramatischen Kunst an. Chettle's «Hoffman» wenigstens, ein auf eine in Deutschland spielende, halb politische Criminal-Geschichte basirtes Trauerspiel, erinnert stark an Marlowe's Auffassung des Tragischen: dieselbe Lust an Schandthaten und Gräßlichkeiten, dieselben Uebertreibungen in Charakteristik und Action, dielbe Neigung zum Unnatürlichen, — kurz fast alle Untugenden Marlowe's, nur nicht auch alle seine Vorzüge. Munday's «Downfall of Robert, Earl of Huntington» etc.

(Lond. 1601, aber ohne Zweifel viel älter als der Druck, wiederabgedr. in **Collier's Five old Plays etc.**) erscheint dagegen den besten Stücken R. Greene's nahe verwandt. Es ist ausgestattet mit einer großen Mannichfaltigkeit von Thaten, Ereignissen, Glückswechsel ꝛc., die in mehr epischer als dramatischer Weise aneinandergereiht erscheinen, überladen mit Action, Alles mehr skizzirt als ausgeführt, selbst der Affekt und die Leidenschaft kommen kaum zu Worte und fassen sich so kurz als möglich. Eben so sind die Charaktere nur angedeutet, und zeigen ihre Eigenthümlichkeit weit mehr in dem, was sie äußerlich thun und leiden, als was sie von ihrem inneren Seelenleben aussprechen; in dieser Weise der Charakteristik sind sie jedoch mit sicherer Hand gezeichnet und consequent festgehalten. Durch das Ganze weht der romantisch-poetische Duft der Waldesstille, in welcher (mit Ausnahme der ersten Scenen) das ganze Stück spielt. Diese Stimmung des Geistes, die ein ritterliches, mit allerlei Abentheuern gewürztes Wald- und Jagdleben hervorruft, ist gleichsam die Seele des Stücks, die Stimmung, aus der es selbst hervorgegangen und die es in der Seele des Zuschauers wieder erweckt. Von einem tieferliegenden Grundgedanken ist keine Spur zu entdecken. — Ein anderes Drama Munday's, die Fortsetzung von jenem, das unter dem Titel «**The Death of Robert, Earl of Huntington, with the lamentable Tragedie of chaste Matilda**» etc. ebenfalls **1601** gedruckt (wiederabgedr. a. O.), aber wahrscheinlich später als jenes und unter Beihülfe Chettle's verfaßt war, zeigt dagegen einen etwas andern Charakter. Es ist dramatisch effektvoller, mehr ausgeführt, nicht bloße Action, sondern auch Empfindung, Leidenschaft, Gedanke; die Charaktere voller, entschiedener und ausgebildeter; die Sprache schwunghafter, der Blankvers regelmäßiger, rhythmischer, tönender. Ich glaube in Diction und Charakteristik Einflüsse des Shakspeareschen Geistes zu erkennen. Hinsichtlich der Composition dagegen steht es entschieden gegen das erste Stück zurück. Denn im Grunde zerfällt es, wie auch der Titel andeutet, in zwei ganz verschiedene Dramen, und von diesen wiederum das zweite in zwei besondere Hälften, indem der erste Akt den tragischen Tod des Grafen Huntington, die vier letzten Akte dagegen theils die Schicksale seines Weibes, der «schönen und keuschen Matilda», theils die damit nur ganz äußerlich zusammenhängende Geschichte der

Familie Bruce, namentlich der Lady Bruce und ihres jüngsten Sohnes, darstellen. Während also im **Downfall** jene allgemeine Stimmung des Geistes dem Ganzen eine innere, gleichsam unsichtbare Einheit giebt und eine wohlthuende Harmonie, ja eine gewisse Grazie über die Bewegung der Aktion ausbreitet, ist hier Alles zerrissen und geflickt. Munday und Chettle vermochten offenbar die stärkeren, gewaltsameren, schreienderen Töne des vom tragischen Pathos in seinen innersten Tiefen ergriffenen Gemüthslebens nicht in den Dreiklang des Einen Grundtones zusammenzufassen: die tragischen Mächte, die sie entfesselt hatten, aber nicht zu beherrschen vermochten, sprengten die zarten Bande der Schönheit der Form.

Wie Munday, so zeigt Thomas Heywood, jener höchst populäre Dramatiker, der in seiner dichterischen Laufbahn binnen etwa vierzig Jahren (von 1593 — 1633), wie er selbst sagt, «bei circa 220 Dramen die ganze Hand oder doch den Hauptfinger im Spiel gehabt» (Vorrede zu seinem **English Traveller. 1633 O. P. being a Continuation etc. VI, 108**), eine gewisse Geistesverwandtschaft mit R. Greene. Gleichwohl kann er als Hauptrepräsentant der Shakspeareschen Schule angesehen werden, vorausgesetzt, daß man Shakspearen selbst, wie man nothwendig muß, von der Schule, der er am nächsten stand, zugleich trennt und über beide Parteien stellt. Denn während die gewöhnliche geringere Waare, die Heywood zum alltäglichen Verbrauche auf den theatralischen Markt brachte, an derselben Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, an denselben Mängeln der Diction, Composition und Charakteristik leidet, wie die meisten Stücke Greene's, ohne immer deren Vorzüge in gleichem Grade zu besitzen, zeichnen sich seine besseren Arbeiten nicht nur durch eine größere Tiefe und Innigkeit des Gefühls, sondern namentlich durch ein ernsteres Streben nach organischer Abrundung des Stoffes und einer höheren Form der Composition aus, wodurch er über Greene's Standpunkt sich erhebt. So ist z. B. sein Eduard IV. (gedr. 1600, vielleicht aber das schon 1594 bei der Stationers-Compagnie eingetragene Stück, das seinem Titel nach wenigstens ganz dieselben Gegenstände behandelte, neuerdings von Barron Field auf Kosten der **Shaksp. Soc. 1842** besonders herausgegeben) zwar noch weit entfernt von der tiefsinnigen eben so poetischen als historischen Auffassung der Ge-

schichte, der wir in Shakspeare's Dramen begegnen: der mittelalterliche Chroniken-Styl ist noch nicht ganz überwunden, das epische Element, der erzählende Ton bricht noch stellenweise, namentlich wo es sich um Darstellung der eigentlichen Staatsbegebenheiten handelt, unwillkührlich hervor; die Ereignisse erscheinen noch in chronologischer Reihenfolge an einander gereiht (der nachmalige Richard **III.**, obwohl ein Hauptfaktor der ganzen Katastrophe, tritt z. B. erst ganz spät, in der letzten Hälfte des zweiten Theils auf); es ist mehr das Privat- als das Staatsleben Eduards **IV.**, das zur Darstellung kommt, und selbst die großen, politisch und historisch wichtigsten Begebenheiten werden mehr im Sinne der Biographie, als der Geschichte behandelt. Im ersten Theile wenigstens tritt der Aufruhr Falkonbridge's weit zurück gegen die Begegnung des Königs mit Hobs, dem Tanner von Tamworth, und gegen sein Liebesverhältniß mit Jane Shore, der schönen Goldschmidtsfrau von London, und selbst im zweiten Theile, obwohl er im Ganzen historischer gehalten ist, spielt «**the lamentable death of Jane Shore**» eine Hauptrolle. Diese Partien sind in ihrer Art vortrefflich, voll charakteristischer, eben so poetischer als psychologisch feiner Züge, voll zarter Empfindung und sinniger Gedanken, während die Staats-Begebenheiten, z. B. der Krieg in Frankreich, das Intriguenspiel des Herzogs von Burgund und des Grafen von St. Paul, und der plötzliche, völlig unmotivirte Friedensschluß so ganz im kindlich naiven Tone der alten Chronikenschreiber behandelt sind, daß sie fast in's Komische fallen. Gleichwohl runden sich die beiden Stücke, in welche der historische Stoff vertheilt ist, dadurch, daß die Persönlichkeit Eduards wie die Seele des Ganzen allen einzelnen Theilen gleichsam ihr eigenthümliches Gepräge aufdrückt, bei weitem mehr zu Einem Ganzen ab, und dieses Ganze zeigt bei weitem mehr historischen Ernst, als wir z. B. in Greene's Jacob **IV.** finden. — Eben so erscheinen «**The four Prentises of London**» (bei Dodsley a. A. **VI**, 401 ff.), eines der ältesten, vielleicht das älteste der von Heywood erhaltenen Stücke, das er, wie er selbst sagt, «in der Kindheit seines Urtheils über dramatische Poesie» verfaßte, auf den ersten Blick noch ganz im Greene'schen Style gehalten: dieselbe epische Anlage, nach der die wunderbaren Schicksale von wenigstens fünf Personen gleichmäßig zur Darstellung kommen, die-

selbe Masse des Stoffes, der mehr in Begebenheiten als in Handlungen besteht, dieselbe Art der Charakteristik, die mehr die äußerlichen Eigenschaften, als das innere Gemüthsleben zur Anschauung bringt, dieselbe leichte, flüssige, anmuthige, nur hier und da zum Bombast neigende Diction. Allein zugleich steht das Stück hinsichtlich der Composition um eine Stufe höher als die Greeneschen Dramen. Es unterscheidet sich dadurch von letzteren, daß in ihm nicht nur dieselbe Luft, dieselbe allgemeine Stimmung des Geistes, welche bei Greene die Einheit eines bestimmten Grundgedankens ersetzen muß, die ganze Darstellung zusammenhält, sondern daß diese Stimmung zugleich sozusagen zugespitzt erscheint zu einer concreten Anschauung, welche zwar noch keineswegs alle einzelnen Theile des Ganzen umfaßt und beherrscht, doch aber jener allgemeinen, an sich gestaltlosen Stimmung durch zarte Contouren ein eigenthümliches Gepräge giebt. Ich meine: es ist in diesem Stücke nicht bloß der allgemeine, pittoreske Fernehauch eines romantischen, abentheuernden Ritterlebens, der das Ganze durchzieht und ihm eine gewisse allgemeine Einheit des Charakters giebt, sondern diese allgemeine Stimmung ist zugleich individualisirt durch den bestimmten, in den Schicksalen der vier Helden sich abspiegelnden Gedanken, daß in einer solchen freien, poetischen Lebensform, wie sie dem Ritterthum zur Zeit der Kreuzzüge eigen war, sittliche Kraft, jugendliche Kühnheit, Muth und Charakterstärke nothwendig den Sieg davon tragen über alle widrigen Verhältnisse und Unglücksfälle. Dieser Gedanke ist in den Haupttheilen der Action deutlich ausgesprochen, indem die vier Söhne des alten vertriebenen Herzogs von Bouloigne (Bouillon), ihres Herzogthums und ihrer Ritterwürde beraubt, zuerst als Lehrlinge bei verschiedenen Handwerkern von London auftreten, am Ende aber, nachdem sie die mannichfaltigsten Unfälle erlitten und Abentheuer bestanden, als Sieger des ersten Kreuzzuges, als Eroberer von Jerusalem, jeder mit einer Krone auf dem Haupte und ihre Schwester als Braut des Fürsten Tankred, von der Bühne scheiden.

Einem ähnlichen Streben, der Greeneschen Art der Komposition mehr Gediegenheit und einen bestimmteren Gehalt zu geben, begegnen wir in einem Paar anderen Stücken Heywood's, über die ich, um seinen Styl etwas näher zu charakterisiren, noch einige Bemerkungen hinzufügen muß. Das erste, das ich im

Auge habe, ist «**The Royall King and the Loyall Subject**», zwar erst **1637** gedruckt, aber ohne Zweifel ebenfalls eine der älteren Arbeiten Heywood's (wieder abgedr. in d. **O. P. being a Contin. etc. VI, 225** f.). Die Hauptaktion dreht sich hier um eine Reihe von Prüfungen, die der König von England dem Gehorsam und der Treue seines in jeder Beziehung ausgezeichneten Marschalls auferlegt, oder wenn man will, um einen Wettstreit der Liebe und Großherzigkeit zwischen dem Könige und dem Marschall. Auch hier treten die einzelnen Prüfungsakte in langer Reihenfolge neben einander, und ihre Häufung, die beständige Wiederholung desselben Spiels, das nach erfolgter Versöhnung und Verständigung im fünften Akte noch einmal beginnt, hat etwas Eintöniges und Ermüdendes. Auch hier laufen wieder zwei verschiedene Handlungen oder Sujets neben einander her, neben der Haupthandlung nämlich noch die Geschichte des Kapitäns Bonvile, welche mit jener äußerlich in gar keinem Verbande steht. Allein innerlich sind beide durch eine gewisse ideelle Verwandtschaft mit einander verknüpft, und in dieser Verwandtschaft spricht sich eine bestimmte Intention des Dichters aus. Wie nämlich der König die Liebe und Ergebenheit seines Marschalls auf die Probe stellt, so prüft Bonvile die Treue seiner Braut und seiner Freunde, indem er sich anstellt, als sei er durch den Krieg gegen die Ungläubigen, statt zum reichen Manne, vielmehr zum Bettler geworden. Und wie der Marschall alle Prüfungen glänzend besteht, so bewährt sich Lady Mary's Liebe als ächtes, reines Gold, indem sie, selbst gegen den Befehl ihres Vaters, dem Geliebten treu bleibt. Durch diese Paralleliſirung bekundet sich deutlich die Intention des Dichters, das Wesen der wahren Liebe und Treue an den beiden verschiedenen Stoffen zur Anschauung zu bringen. Damit aber erhält die Composition eine gewisse Aehnlichkeit mit der Shakspeareschen Weise zu componiren. Nur ist der Grundgedanke nicht tief genug gefaßt, um alle Theile gleichmäßig zu durchdringen; er ist nicht mannichfaltig genug entwickelt, woraus jene ermüdende Eintönigkeit hervorgeht; auch fehlen, wie schon bemerkt, die äußeren, faktischen Verbindungsglieder zwischen den beiden Sujets (welche Shakspeare nie hinzuzufügen vergißt), so daß das Ganze äußerlich in zwei verschiedene Stücke auseinanderfällt. — Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Drama, das ich dem Leser noch vorführen wollte.

Es führt den Titel: «A Woman Kilde [killd] with Kindness» (Third Edition 1617, wieder abgedr. bei Dodsley a. O. VII, 227 ff.). Das Hauptthema ist hier die Verführung einer jungen, schönen Frau (Mrs. Frankford) durch einen falschen, undankbaren Freund ihres Ehemannes und die Art und Weise, wie letzterer durch seinen Edelmuth, seine Güte und Milde die Verirrte zu so tiefer, verzweifelnder Reue treibt, daß der Schmerz sie tödtet, — wovon das Stück seinen Namen hat. Sieht man davon ab, daß das Vergehen, um das es sich handelt, in psychologischer Beziehung nicht gründlich genug motivirt ist, indem Wendoll und Mrs. Frankford, obwohl an sich edle Naturen, ohne alle Uebergangsstufen plötzlich von ihrer Höhe herabstürzen, wodurch die Entwickelung der Action etwas Abruptes, Lückenhaftes, Unnatürliches erhält, — sieht man von diesem allerdings erheblichen Mangel ab, so ist das Hauptthema vortrefflich durchgeführt: die Diktion hat eine natürliche Grazie, einen leichten, harmonischen Fluß; Töne tiefer, ächter Empfindung berühren nicht selten wie Musik das Herz; die Charaktere sind gut contrastirt, und in lebendiger Aktion eben so consequent entwickelt als richtig gezeichnet; nur für die Darstellung der gewaltigeren Gemüthsbewegungen, des Affekts, der Leidenschaft, scheint Heywood's Talent nicht ausgereicht zu haben. Neben der Hauptaktion geht aber auch hier wieder eine Nebenhandlung hin, welche zwischen Sir Francis Acton, Sir Charles Mountford und dessen Schwester spielt. Diese ist mit jener äußerlich so gut wie gar nicht verknüpft: denn die ganze Verbindung besteht nur darin, daß Mrs. Frankford Acton's Schwester ist und daß auf ihrer Hochzeit der Grund zu der Feindschaft zwischen Acton und Mountford gelegt wird. Innerlich zeigen indeß beide Sujets wieder eine gewisse geistige Verwandtschaft. Denn die Nebenhandlung dreht sich ebenfalls um die Leidenschaft Acton's für die Schwester Mountford's und um die Versuche, sie dahin zu bringen, daß sie aus Liebe zu ihrem Bruder, den er ruinirt und in's Schuldgefängniß hat werfen lassen, ihm ihre Keuschheit opfere. Nur der Ausgang ist ein anderer: Acton wird durch Susanna's aufopfernde Schwesterliebe und todesmuthige Jungfräulichkeit überwunden, so daß er, von Liebe und Bewunderung hingerissen, sich mit ihrem Bruder aussöhnt und ihr selbst seine Hand anbietet. Während also die Haupthandlung tragisch endet, löst sich

die Nebenhandlung, wie in der Komödie, in Freude und Glückseligkeit auf. Allein diese Contrastirung war nothwendig, um die Intention des Dichters, den Untergang der gefallenen und die Erhebung der siegreichen weiblichen Tugend sich gegenseitig in einander spiegeln zu lassen, zur Ausführung zu bringen. Es leuchtet indeß von selbst ein, daß dieser Gedanke theils zu allgemein und abstract moralisch, theils ein bloßer Gemeinplatz ist, der seine Pointe verliert, wenn er, wie hier, aus dem Zusammenwirken der objektiven sittlichen Mächte (in Staat und Kirche) herausgerissen, nur an dem ganz individuellen moralischen Leben einzelner Persönlichkeiten zur Anschauung kommt. Mit andern Worten: der Grundgedanke ist wiederum nicht tief genug gefaßt und zu oberflächlich durchgeführt, um dem Stücke die volle Würde des Tragischen und die allumfassende organische Einheit zu geben, die das ächte Kunstwerk fordert: äußerlich zerfällt das Ganze jedenfalls wieder in zwei besondere Stücke*).

Thomas Dekker, — der in **England's Parnassus** bereits 15 mal erwähnt wird, mithin um 1600 schon ein allbekannter und anerkannter Schriftsteller gewesen sein muß, und also wahrscheinlich ebenfalls bald nach 1590 seine dichterische Laufbahn begonnen haben wird**) — zeigt in seinen älteren Stücken viel Verwandtschaft mit Heywood; nur hat seine Diction mehr Glanz und Kraft, seine Charaktere mehr Knochen und Sehnen und damit eine ausgeprägtere Individualität, seine Gedanken mehr Schärfe und Präcision. So hat z. B. sein **Old Fortunatus** (gedruckt 1600, aber mindestens schon seit 1595 auf der Bühne, wiederabgedr. in den **O. P. being a Contin etc. III,**

*) Von den beiden kürzlich durch die Shakespeare Society publicirten Stücken: The fair Maid of the Exchange und Fortune by Land and Sea (Ed. by Barron Field, Lond. 1846) ist das erstere, ein älteres Werk Heywood's (zuerst gedruckt 1607), ganz in dem oben charakterisirten Style gehalten; das zweite dagegen, eines seiner späteren Dramen, das er zusammen mit W. Rowley schrieb, hat in der ganzen Anlage etwas Gezwungenes (ein älterer Bruder, wegen einer Mißheirath vom Vater enterbt, im Dienste bei dem jüngeren Bruder, ist offenbar eine unnatürliche, das Gefühl verletzende Situation), und erscheint bereits inficirt von dem späteren verdorbenen Geschmacke.

**) Auch von Meres in seiner Palladis Tamia (1598) wird er, so wie Munday, Chettle und Heywood unter den besseren Englischen Dramatikern aufgeführt.

107 ff.), — obwohl durch den in eine grobe Schmeichelei gegen Elisabeth ausgehenden Schluß (der indeß nach Henslowe's Tagebuche S. 161 wahrscheinlich erst später hinzugefügt ward) zu einer Hof-Komödie degradirt, — viele poetische Schönheiten. Die Schilderung der Liebe Orleans' zur schönen Agrippina, der Ausdruck des ächten, tiefen Gefühls in ihr, gemischt mit dem eigenthümlichen Humor und den seltsamen Spielen einer aufgeregten Phantasie, wie sie der Liebe eigen zu sein pflegen, ist höchst gelungen, so daß Charles Lamb mit Recht behauptet, diese Zeichnung lasse sich wohl den besten Gemälden Shakspeare's an die Seite stellen. Es ist ferner ein schöner, sinniger Zug, daß **Vice** die beiden Mörder der Söhne des Fortunatus von der Todesstrafe befreit, um sie der Pein ihrer eignen Gewissensbisse zu überlassen. Die Charaktere dieser beiden Söhne, der Hauptheldeu des Stücks, — Andelocia, ein leichtsinniger, vergnügungssüchtiger Thor, Ampedo dagegen ein mürrischer Tugendheld, der in seinem Stoicismus die ganze Welt als eine unrettbare Höhle des Lasters verachtet, — sind vortrefflich gezeichnet; und es ist wiederum ein ächt poetischer Zug, daß **Virtue** zuletzt diesen Tugendhelden selbst desavouirt. Eben so vortrefflich ist Shadow, der Clown des Stücks, gehalten. Die Sprache, obwohl nirgend hochpoetisch, ist doch überall ansprechend und ausdrucksvoll, an einigen Stellen von einem Wohlklange getragen, der an die Musik der Shakspeareschen Diction erinnert; auch die oft weit hergeholten und doch meist höchst treffenden Gleichnisse haben etwas Shakspearesches. Nur in der Composition erhebt sich das Stück nicht über den Standpunkt Heywood's. Es macht zwar ebenfalls den Versuch, die allgemeine, phantastisch-poetische Stimmung eines über die gemeine Wirklichkeit erhobenen, an die Märchenwelt gränzenden Lebenszustandes, von der es durchdrungen ist, in einem concreten Grundgedanken zusammenzufassen. Aber dieser Gedanke — daß nämlich zwar das Glück die Schicksale der Menschen beherrsche, die Tugend aber doch zuletzt triumphire, — ist theils zu allgemein und abstrakt, theils weniger durch die Action selbst, als durch die eingeflochtenen allegorischen Figuren ausgesprochen. Auch hat das Stück den Heywoodschen Fehler, daß es äußerlich in zwei auf einander folgende Hälften zerfällt, wovon die erste die Geschichte des alten Fortunatus, die andre die Schicksale seiner Söhne, insbesondere des Andelocia, darstellt.

Im Allgemeinen steht es mit seinem Sujet, seinen allegorischen Figuren und seiner moralisirenden Tendenz noch der vom Mittelalter überkommenen Auffassungsweise des Dramas zu nahe und dem Geiste der neueren Zeit zu fern, um zur Lösung des Problems, um das es sich handelte, etwas beitragen zu können. — Dem Fortunatus nahe verwandt, nur bereits freier von den Einflüssen der mittelalterlichen Kunstbildung, ohne allegorische Figuren, ohne Magie und Zauberei, ist die «**Patient Grissil**» ebenfalls eines seiner frühesten Stücke, das er nach Henslowe (S. 96) in Gemeinschaft mit Chettle und Haughton verfaßte, und das bereits 1599 auf der Bühne war (gedr. 1603, wiederabgedr. und besonders herausg. durch die **Shaksp. Soc. London 1841**). Es würde ein vortreffliches Beispiel abgeben sowohl für das dramatische Talent Dekker's und seiner Mitarbeiter, als für die Art und Weise, wie die besseren unter den jüngeren Genossen Shakspeare's durch Gegeneinanderstellung contrastirender Stoffe die Darstellung zu beleben und zugleich durch die Gegensätze selbst, sofern sie sich wechselsweise fordern und ergänzen, ein gewisses Band der Einheit zu gewinnen suchten, — wenn nur die alte Sage nicht gar zu sehr einer dramatischen Behandlung widerspräche. — In einem andern seiner Stücke: **The Wonder of a Kingdom** (erst 1636 gedruckt, aber wahrscheinlich ebenfalls eines seiner älteren Werke, wieder abgedruckt a. O. **III, 13 ff.**) bewährt zwar Dekker sein Talent für Conception poetischer Charaktere und Situationen: Fiametta, die Heldin des Stücks, voll Italienischen Feuers, voll kühnen Muthes und rascher Entschlossenheit, führt ihren Namen mit der That; Angelo, ihr Geliebter, ist ein würdiges Seitenstück Orleans im **Old Fortunatus**, nur thatkräftiger, energischer; die beiden reichen Edelleute, Torrenti und Gentili, die einen so ganz verschiedenen Gebrauch von ihrem Reichthum machen, sind vortrefflich contrastirt, und selbst Torrenti, obwohl ein Wüstling und Verschwender, hat doch in der energischen, rücksichtslosen Großartigkeit, mit der er sein Laster übt, einen poetischen Anflug; nicht minder würde sein Bruder, der verunglückte Seeheld, wenn seine Persönlichkeit mehr zur Entfaltung käme, einen ächt poetischen Charakter abgeben. Allein hinsichtlich der Composition steht das Stück entschieden dem Fortunatus nach. Es sind eben nur eine Masse poetischer Charaktere in allerlei interessante Situationen und Verhältnisse zu

einander gebracht; aber diese verschiedenartigen Fäden laufen neben einander hin, ohne sich auch nur äußerlich zu berühren, und an einer sie innerlich zusammenhaltenden Grundanschauung, an einem Dessein des Gewebes fehlt es gänzlich: — ich sehe wenigstens nicht ein, was die Geschichte Torrenti's und Gentili's mit den Liebesangelegenheiten Angelo's und Fiametta's, Tibaldo's, Alphonsina's ꝛc. zu schaffen hat; ja selbst letztere stehen in keinem Zusammenhange unter einander. — Dasselbe gilt von Dekker's «Honest Whore» (gedr. 1604, wiederabgedr. bei Dodsley a. O. III, 221 ff.), einem Stücke, das er (nach Henslowe's Tagebuche S. 232) in demselben Jahre, in welchem es zuerst gedruckt ward, unter Mitwirkung Middelton's verfaßte: auch hier wieder eine Masse verschiedenartigen Stoffes, die einzelnen Scenen und Charaktere im Allgemeinen wohl gelungen, aber keine Spur von einer innern Einheit, und selbst die äußere Verkettung nur sehr locker und oberflächlich. Indessen trägt das Stück insofern ein etwas verändertes Gepräge, als es bereits dem neuen Geiste, der von B. Jonson und seiner Schule ausging, sich annähert. Später scheint Dekker dieser Richtung sich mehr und mehr hingegeben zu haben: schon the second Part of the Honest Whore (1608, bei Dodsley III, 329 f.) zeigt nur noch sehr geringe Differenzen von der Art und Weise, wie die Anhänger B. Jonson's Kunst und Leben auffaßten. —

Dekker scheint überhaupt von Anfang an zwischen Greene's und Marlowe's Styl geschwankt zu haben. Die Tragödie: Lust's Dominion or the lascivious Queen, die er mit Day und Haughton im Jahre 1600 verfaßte (Vergl. Chalmers bei Dodsley II, 311. Collier, Hist. III, 96. Henslowe's Diary 165.), hat lange Zeit für ein Werk Marlowe's gegolten, und erscheint in der That mit dessen Geiste und Weltanschauung nahe verwandt *). Marlowe aber bildet, wie bemerkt, eine Art von Brücke zwischen der alten, dem Charakter des Mittelalters verwandten Kunstgestalt und den jüngeren, vom Geiste der neueren Zeit getragenen Bestrebungen. Diejenigen unter Shakspeare's Zeitgenossen, die sich an Marlowe näher anschlossen, werden daher auch leichter von der neueren Richtung ergriffen und mit fortgerissen worden sein. Zu

*) Im Druck erschien sie erst 1657, wiederabgedruckt in der angef. Ausg. v. Marlowe's Werken. Thl. III.

ihnen mögen u. A. auch Day und Haughton gehört haben. Unter den älteren und ausgezeichneteren Dichtern ist jedoch neben H. Chettle vorzugsweise George Chapman als Nachfolger Marlowe's zu nennen. Er war etwas älter als Shakspeare (geboren 1557, † 1634), hatte in Oxford studirt, und stand in allgemeiner Achtung als ein höchst ehrenwerther Charakter, durch Mäßigkeit und strenge Sitten ausgezeichnet. In Freeman's Epigrammen (1614) wird seine Originalität, sein unaffektirter Styl und der sanfte Zug seiner «inambitious pen,» worin er der Grazie der komischen Muse den Alten nahe komme, rühmend hervorgehoben. Meres führt ihn bereits 1598 unter den besten Englischen Dichtern im Felde des Tragischen auf; 1595 erwähnt Henslowe Eines seiner Stücke: er wird also ziemlich gleichzeitig mit Shakspeare, Heywood und Dekker für die Bühne zu arbeiten angefangen haben. In der That war es wohl vorzugsweise das Tragische, das seinem Talente entsprach und seinem ernsten und strengen Sinne zusagte. Dieß beweisen seine beiden besten Stücke: **The Conspiracy of the Duke of Byron**, und **The Tragedie of the Duke of Byron**, von denen wenigstens Eines bereits 1602 existirte (gedr. 1609). Beide indeß und noch mehr sein **Bussy d'Ambois** zeigen eine starke Hinneigung zur Marloweschen Auffassung des Tragischen; nur daß dasselbe dort noch dem mittelalterlichen romantischen Geiste des alt-Englischen Dramas näher steht, hier dagegen bereits von dem neueren Geiste B. Jonson's und seiner Schule inficirt erscheint. Auch herrscht in jenen älteren Stücken zwar ebenfalls das Streben nach dem Großen, Gewaltigen, Außerordentlichen vor, aber noch gehalten von einem gewissen Maße der Schönheit und daher nur den hohen, kräftigen Geist des Dichters bekundend. Im **Bussy d'Ambois** dagegen (gedr. 1607, wiederabgedr. **O. P. being a Contin etc. III, 235** f.) geht es bereits über die Schranken aller Kunst hinaus: die Kraft artet in Wildheit und Gewaltthätigkeit, die Strenge in Grausamkeit, das Böse in's Teuflische, das Tragische in's Gräßliche aus. Dabei ist die Action von einer Masse überflüssigen Beiwerks umgeben, aber an sich höchst einfach, ja dürftig zu nennen: sie dreht sich eben nur um das Liebesverhältniß zwischen d'Ambois und der Gräfin von Montsurry, das eben so rasch angesponnen, als von dem Gemahl der Gräfin entdeckt und durch den Tod der Schuldigen zerstört wird. In der Composition

erhebt sich Chapman überhaupt nicht über den Marloweschen Standpunkt. Eben so hat die Sprache, namentlich wiederum im Bussy d'Ambois, viel leeren Pomp und hohles Pathos, nur selten von Tönen ächter Empfindung und Leidenschaft unterbrochen; und in der Charakteristik fehlt es nicht an jenen seltsamen Combinationen und plötzlichen, unmotivirten Wendungen oder vielmehr Verwandlungen der Charaktere, die Marlowe als Hebel der Action gern anwendet. (So spricht z. B. der Beichtvater der Gräfin mit vollem Ernste der Ueberzeugung von Religion und christlicher Tugend, macht aber dennoch den Kuppler, agirt als Teufelsbanner, der mit Behemoth, dem Fürsten der Finsterniß, in vertrauter Bekanntschaft steht, und begeht zuletzt die Absurdität, noch als Geist den ganzen fünften Akt mitzuspielen, ohne doch etwas zu thun. Und Monsieur, der Bruder des Königs von Frankreich, wird aus einem Freunde und Bewunderer der ritterlichen Heldengröße d'Ambois' plötzlich zu seinem erbittersten Widersacher und zum teuflischen Bösewicht). Noch entschiedener geht Chapman in seinen Komödien, — wenigstens in den späteren, seit 1605, — auf den neuen, von B. Jonson vertretenen Begriff der dramatischen Poesie ein. Im Prolog zu seinem «**All Fools**,» (1605, bei Dodsley a. A. **IV**, 109 ff.) beklagt er sich zwar, daß jetzt harmloser Scherz und freier, unabsichtlicher Witz, wenn nicht angerichtet mit einer Sauce von Satire, verschmäht und verachtet werde; und im Stücke selbst macht er seinem Zeitalter den Vorwurf, daß es nur am Spotten und Schmähen Gefallen finde. Chapman lehnt sich dagegen auf; allein unwillkührlich verfällt er selbst derselben Unsitte. In seinem **All Fools** will er gleichsam die ganze Welt wie ein großes Narrenhaus darstellen. Aber seine Narren sind vielmehr sittenlose, rohe Gesellen, welche Ehrlichkeit für Dummheit, Lug und Trug für Klugheit, und Ehebruch für einen Spaß halten; oder sie sind (wie Gostanzo und Cornelio) völlig halt- und charakterlos, bloße Wetterfahnen in der Hand des Dichters. Die Intrigue ist zwar gut angelegt und (mit Ausnahme des Schlusses) leicht und gewandt durchgeführt. Allein da sich Alles nur um geschlechtliche Sünden, um Ehebruch und wieder Ehebruch dreht, so erscheint das Ganze zuletzt nur wie eine ausführliche Satire gegen die Ehe oder wenigstens gegen alle eifersüchtigen, auf die Ehre ihrer Frauen haltenden Ehemänner, denen mit Currentschrift die trostlose Wahrheit entgegengehalten

wird, daß, wie die Sachen nun einmal stünden, Hörner unvermeidlich seien und durch Eifersucht nicht abgehalten werden könnten. Diese prosaische Gemeinheit der Lebensansicht, die dem Ganzen zu Grunde liegt, macht alle guten Eigenschaften des Stücks, die rasche, lebendige Bewegung der Action, die fließende, gewandte Sprache, den leichten, meist eben so treffenden als dramatischen, nur zu eintönig schlüpfrigen Witz, völlig zu nichte. — Von ähnlicher Art ist ein späteres Lustspiel Chapman's: **The Widowe's Tears** (1612, a. O. VI, 119 ff.). Während dort die Treulosigkeit der Eheweiber das Thema bildet, das bis auf die Hefe erschöpft wird, ist es hier die Unbeständigkeit und Leichtfertigkeit der Wittwen, die lächerlich gemacht wird: die Gemeinheit der Lebensansicht, welche die Weiber ohne Ausnahme zu verächtlichen Spielbällen der gemeinsten sinnlichen Gelüste macht, ist dort wie hier dieselbe. In beiden Stücken wie im Bussy d'Ambois ist der eine Grundzug der Ben Jonsonschen Schule, das Drama zum bloßen Spiegelbilde der gemeinen Wirklichkeit herabzusetzen, nicht zu verkennen. —

Thomas Middleton und William Rowley, zwei jüngere Dichter, welche viel in Gemeinschaft gearbeitet haben (das älteste bisher bekannte gedruckte Stück von jenem ist aus dem Jahre 1602, von diesem aus 1607, wahrscheinlich indeß waren beide schon früher für die Bühne thätig), scheinen denselben Gang wie Chapman, Marston, Webster u. A. gegangen zu sein. Middleton's **Mayor of Quinborough** (erst 1661 gedruckt, aber ohne Zweifel Eines der ältesten Werke des Dichters, wiederabgedr. a. O. XI, 105. ff.) ist noch ganz in dem romantischen, epistrenden Style Greene's oder des Shakspeareschen Perikles gehalten. Es behandelt im Allgemeinen denselben halb sagenhaften, halb historischen Stoff, den **the Birth of Merlin**, nur von einer andern Seite gefaßt, zur Darstellung bringt. Auch letzteres ist in demselben Geiste gearbeitet; wäre es daher ein Werk W. Rowley's (was ich indeß eben so wenig glaube, als daß Shakspeare irgend einen Antheil daran gehabt *), so würden diese beiden so nahe verwandten Stücke zeigen, daß beide Dichter von Einem und demselben Punkte aus in die dramatische Laufbahn eintraten. Beide haben indessen später den anfänglich betretenen Weg verlassen.

*) Das Nähere darüber im folgenden Abschnitt unter No. IV.

Middleton's «A Mad World, my Masters», eine 1608 im Druck erschienene Komödie (bei Dodsley a. A. V, 283 ff.), schwankt bereits im Styl und Charakter zwischen der alten und B. Jonson's Schule. Die Idee des Stücks ist im Titel angegeben. Allein Middleton's tolle Welt besteht nur in einem reichen, gutmüthigen, aber eiteln, genußsüchtigen, noch immer den Ausschweifungen der Jugend ergebenen Großvater und seinem leichtsinnigen, tollen Enkel, der jenen auf allerlei ergötzliche Weise prellt, und zuletzt selber durch eine verschmitzte Dirne, die lange als Curtisane gedient, ihm aber als reine keusche Jungfrau sich verheirathet hat, geprellt wird. Dazwischen spielt die Liebesangelegenheit eines Mr. Penitent Brothel mit der jungen Frau eines alten, eifersüchtigen Moralisten; sie steht in gar keinem Zusammenhange mit der Hauptaction, und wird durch die plötzliche Reue des Liebhabers beendet. Der Teufel (unter dem Namen Succubus eingeführt) sucht vergebens den reuigen Sünder in seinen bessern Vorsätzen zu stören: er besteht die Versuchung, und bringt auch noch die Frau auf den Weg der Tugend zurück. Diese Einmischung des Teufels und einer ernsten Moral in ein Stück, das übrigens nur wie eine Copie der frivolen Sitten der fashionablen Londoner Welt von 1608 erscheint, beweist, daß Middleton gleichsam vom Mittelalter in die neuere Zeit und von dieser in jenes zurücksprang, ohne die Kluft zwischen beiden ausfüllen zu können, weil er weder die alte noch die neue Zeit verstand. Nach einem seiner späteren Stücke zu urtheilen trat er indeß späterhin, wenn auch nicht der Form doch dem Inhalte nach, ganz zur Kunst- und Lebensansicht der neueren Zeit über. «Women beware women, a Tragedy« etc. (wiederabgedr. in den O. P. being a Cont. etc. V, 3 ff.) ist ein Stück voll Hurerei und Ehebruch, Mord und Todtschlag, das Abbild der gemeinen Wirklichkeit eines völlig demoralisirten Zeitalters. Hier ist die tragische Muse nicht mehr die ernste, erhabene, von innigem Mitgefühl bewegte, in tiefe Gedanken versunkene Göttin, sondern die Furie des Verbrechens, die die gesunkene Welt durchzieht, um sie und in ihr sich selbst zu vernichten. Die sittlichen Mächte sind zwar halb und halb repräsentirt durch den Lord Cardinal; aber sie treten nur äußerlich an die handelnden Personen heran, ohne lebendig in die Aktion einzugreifen, und finden kaum zwei Minuten Zeit, um einige religiöse Gemeinplätze von ewiger

Höllenstrafe u. dergl. auszusprechen. Wir können an keiner der handelnden Personen Antheil nehmen, weil wir lauter Narren oder Bösewichter vor uns haben, die so rasch und unmotivirt von Verbrechen zu Verbrechen fortstürzen, oder wie Brancha so plötzlich von der Höhe reiner, edler Weiblichkeit in die gemeinste Sittenlosigkeit herabsinken, daß sie nicht lebendigen Menschen, sondern leeren, häßlichen Larven gleichen. Die Composition entspricht diesem Stoffe: sie vermag offenbar die Masse der Ereignisse und Handlungen nicht zu bewältigen; sie hat daher etwas Unruhiges, Springendes, und erscheint lückenhaft, gewaltsam und unklar; namentlich ist die Katastrophe so unverständlich, daß man nicht mit Bestimmtheit zu sagen weiß, auf welche Weise der sechsfache Mord, in den das Ganze ausläuft, zu Stande kommt. Die Sprache endlich hat eine solche Kürze und Magerkeit, daß sie eben nur hinreicht, um das, was äußerlich geschieht, nicht aber, um die Empfindung, den Affekt, die Leidenschaft, aus der es hervorgeht, auszudrücken. —

Aehnlich steht es mit William Rowley's späteren Arbeiten im Verhältniß zu seinen früheren. Während sein Lustspiel: «**A new Wonder, A Woman never Vext**» (a. a. O. **V, 235** ff.), — in der sinnigen Weise und der feinen Ironie, mit der es die Tugend der weiblichen Sanftmuth als ein neues Wunder und eine Art von Talisman verherrlicht, der mit magischer Kraft die rohesten Wüstlinge in treffliche Ehemänner verwandelt und die erbittertsten Gemüther versöhnt, — noch etwas von dem zarten, poetischen Colorit der älteren Schule an sich trägt, steht bereits sein «**Match at Midnight**» (bei Dodsley a. A. **VII, 299**), ein, wie ich glaube, späteres Lustspiel, der Ben Jonsonschen Richtung insofern um vieles näher, als es eben nur ein dramatisirtes Genre-Bild aus dem gemeinen Leben ist, einen alten Wucherer darstellend, der um eine junge reiche Wittwe freit, aber von ihr und seinem eignen lebenslustigen, liederlichen Sohne mit Hülfe einer Kupplerin, einer Curtisane und einigen gleichgesinnten Kumpanen betrogen wird. Die Pointe ist, daß schließlich letzterer selbst durch die vermeinte Wittwe und deren verkappten Ehemanne sich gefoppt sieht. — «**The Changeling**» endlich, eine Tragödie, die W. Rowley unter Beihülfe Middleton's verfaßte (in den **O. P. being a Cont. etc. IV, 225**), zeigt so ziemlich dieselbe Fassung des Tragischen, die wir so eben an Middleton's **Woman**

beware Woman kennen gelernt haben. Auch die Sprache, die Charakteristik und Composition ist im Wesentlichen dieselbe. In letzterer Beziehung hat es nur noch den Fehler, daß die Liebesangelegenheit zwischen Antonio, Francisco und der Frau des Irrenarztes Alibius nicht nur in gar keinem Zusammenhange mit der Haupt-Action steht, sondern auch auf einer Intrigue beruht, die, kaum begonnen, in der Mitte stecken bleibt und ohne allen Schluß in der Luft schwebt. —

In einem ähnlichen Verhältnisse, d. h. in derselben unglücklichen Halbheit, theils der Shakspeareschen, theils der Ben Jonsonschen Schule angehörend, stehen John Marston und John Webster, deren erste dichterische Thätigkeit mit dem Beginn des Kampfes der beiden entgegengesetzten Richtungen in Eins zusammen fällt. Beide dürften ziemlich gleichzeitig mit Middleton und Rowley, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts (jener nach Henslowe's Tagebuche Seite 156 im Jahre 1599, dieser nach derselben Autorität 1598) *) als dramatische Schriftsteller aufgetreten sein. An Talent überragen sie zwar ihre genannten beiden Kunstgenossen; aber eben darum tritt jene Halbheit ihrer Stellung, die sie mit ihnen theilen, nur um so entschiedener hervor. Man darf sich nur nicht irre machen lassen durch den Umstand, daß Marston anfänglich in persönlicher Feindschaft mit Ben Jonson stand (wie dessen **Poetaster 1601** zur Evidenz beweist), und auch nach einer vorübergehenden Aussöhnung, während welcher er ihm seinen «**Malcontent**» (1604) widmete und rühmende Verse zu Ben Jonson's Sejanus schrieb, wiederum (in der Vorrede zu seiner Sophonisbe 1606) stark gegen ihn polemisirt. Auch trägt es nichts aus, daß Webster anfänglich mehr durch Marlowe's als Ben Jonson's Genius angeregt und zum Dichter erzogen zu sein scheint. Der Geist ihrer beiderseitigen Dichtungen, ihre Weltanschauung, ihr Begriff der drama-

*) Ich halte wenigstens das Stück «the Guise», dessen Henslowe (S. 110) unter dem 27ten Novbr. 1598 gedenkt, nicht für Marlowe's Massacre at Paris, sondern für das verloren gegangene Stück Webster's, das er unter dem Titel the Guise in der Dedication zu seinem Devils Law Case (1623) unter seinen älteren Arbeiten mit aufzählt. Denn da Henslowe an andern Stellen das Marlowesche Stück bei seinem rechten Namen nennt, unter dem 3. Novbr. 1601 dagegen wiederum den Guise in ausdrücklicher Verbindung mit Webster erwähnt, so sehe ich nicht ein, warum mit jener Notiz aus 1598 nicht ebenfalls Webster's Guise gemeint sein soll.

tischen Kunst, ihre Auffassung des Tragischen, kurz Alles, was auf die Seite des Inhalts fällt, erscheint dennoch dem Geiste der Ben Jonsonschen Schule so nahe verwandt, daß man von dieser Seite beide als Träger der neueren Kunstrichtung betrachten muß. Das dramatische Kleid dagegen, das sie diesem Inhalte umhängen, der Styl im engern Sinne, die Form ihrer Dichtungen steht allerdings noch der Weise der älteren Schule näher. In der That, Marston strebt danach, wie er selbst sagt, «die Dinge nicht, wie ein Historiker [d. h. **à la Ben Jonson**] bloß zu referiren, sondern sie als Dichter darzulegen und auszubreiten» (**enlarge**). Er ist fern davon, «andre Schriftsteller abzuschreiben, klassische Autoritäten zu citiren und Reden aus lateinischer Prosa in Englische Blank-Verse umzusetzen» (was man Ben Jonson zum Vorwurfe machte). Er theilt eben so wenig als Webster die Ben-Jonsonsche Leidenschaft für das antike Drama und die Aristotelischen Regeln. Bei beiden ist vielmehr die Form der Composition wie der Sprache und Charakteristik mehr jene freiere, vom unmittelbaren Instinkte des Gefühls und der Phantasie eingegebene Darstellungsweise Greene's, Marlowe's, Shakspeare's, als die Ben-Jonsonsche, vom reflektirenden Verstande beherrschte, absichtsvolle, tendenzenreiche Schreibart. Betrachtet man aber Marston's Malcontent, seinen **Parasitaster or the Fawn, Antonio and Mellida** u. A. (bei Dodsley a. A. **IV, 17 ff.** und in den **O. P. etc. II, 107 ff. 277 ff.**), betrachtet man Webster's Tragödie: **The White Devil**, oder seine Lustspiele: **The Devil's Law-Case, A Cure for a Cuckold, Westward-Hoe, Northward-Hoe** (das zweite in Gemeinschaft mit Rowley, letztere beiden mit Dekker verfaßt — **The Works of J. Webster, new first collected etc. by the Rev. Alex. Dyce. Lond. 1830**) etwas näher, so wird man finden, daß der poetische Gehalt ihrer meisten Stücke, der fast überall nur die gemeine Wirklichkeit mit ihren Lastern und Gebrechen, ohne alle poetische Erhebung und Verklärung zur Darstellung bringt*), mit jener freiern Form nur in Widerspruch steht und

*) Eine Ausnahme davon macht Webster's Appius und Virginia. Es dürfte leicht seine beste Tragödie sein. Allein hier hatte ihm die Geschichte bereits so poetisch vorgedichtet, daß es nur darauf ankam, ihr mit einiger Geschicklichkeit das dramatische Gewand umzuhängen. Hier bedurfte es in Beziehung auf Composition und Charakteristik keiner besonde-

daß daher letztere sie nur verführt, gelegentlich in das Wüste, Unwahrscheinliche, Unnatürliche auszuschweifen, wofür man bei Webster viele Beispiele*), bei Marston namentlich sein **Antonio and Mellida** als Beweis anführen kann. Zum Ueberfluß erklärt Webster selber in der Vorrede zu seinem **White Devil** (1612), daß er stets den vollen und schwunghaften Styl Chapman's, die sorgsam gearbeiteten und verständigen Werke B. Jonson's und die nicht weniger werthvollen Compositionen der höchst ausgezeichneten Meister Beaumont und Fletcher so wie auch den fruchtreichen Fleiß (**copious industry**) eines Shakspeare, Dekker und Heywood besonders hochgeachtet habe. — In der Komödie, z. B. in Marston's **Malcontent**, herrscht daher bei beiden Dichtern ein Geist der Satire und Tadelsucht vor, der mit prosaischem Ernste Alles, von den religiösen Zuständen ab bis zu den kleinen Narrheiten in Tracht und Kleidung, bekrittelt. Das Tragische ist meist nur das sich selbst mordende Böse; die Composition eine Kette meist auf Schandthaten ruhender Intriguen, äußerlich ziemlich gut zusammengehalten, aber ohne inneren ideellen Gehalt; die Charakteristik zwar im Allgemeinen richtig, klar, präcis, aber die Zeichnung zu scharf und eckig, die Farben zu dick aufgetragen, die einzelnen Figuren porträtartig gehalten, ohne alle ideale Schönheit; die Sprache endlich jene scharfe, sentenziöse, vom Verstande ausgemünzte Diction, welche mehr in spitzen Winkeln als in der Wellenlinie der Schönheit sich fortbewegt. Selbst die kleinen Eigenheiten Ben Jonson's und seiner Schule finden wir bei beiden Dichtern wieder. Beide z. B. sprechen lieber in den pomphafteren, aus dem Lateinischen stammenden Wörtern und Phrasen der Englischen Sprache, als in den bescheidneren Angelsäch-

---

ren Anstrengung; die Hauptsache war, nur die nach ihrem ganzen Verlauf gegebene Action und die ebenfalls gegebenen Charaktere in angemessener Diction sich aussprechen zu lassen; und in dieser Beziehung kam Webstern die Energie und der kühne, pathetische Schwung seiner sentenzenreichen, nur etwas zum Bombast neigenden Sprache sehr zu Statten. — Auch **The Dutchess of Malfi** kann man allenfalls zu den Ausnahmen rechnen. Hier sind wenigstens die Herzogin und Antonio, die Helden des Stücks, wahrhaft edle Naturen und das Tragische zeigt daher, wie in Appius und Virginia, mehr ein Shakspearesches Gepräge. —

*) Ich erinnere nur an die völlig überflüssigen und daher sehr unnatürlichen Geistererscheinungen in seinem **White Devil**, die nur dazu dienen, das wüste, chaotische Getriebe des ganzen Stücks noch zu vermehren.

fischen; beide lieben es, ihren Figuren lateinische Sentenzen in den Mund zu legen, d. h. sie prunken gern mit ihrer Bildung und Gelehrsamkeit; ja Marston begeht in Antonio und Mellida die Geschmacklosigkeit, daß er die beiden Liebenden im Augenblicke des höchsten Entzückens, als sie sich unvermuthet wiedergefunden, plötzlich in Italienischen Sonett-Versen ihre Wonne aussprechen läßt.

Ich glaube, mich einer näher eingehenden Kritik einzelner Dramen Webster's und Marston's überheben zu können. Aus der bisherigen Darstellung wird man bereits zur Genüge die Bestätigung dessen gefunden haben, was ich oben behauptete, daß nämlich um 1605 eine entschiedene Veränderung sowohl im Geschmacke des Englischen Publicums wie in der Kunst- und Lebensansicht der Ton angebenden Dichter vor sich gegangen sein muß. Chapman, wie wir gehört haben, beklagte sich um diese Zeit, daß man nur noch an Satire und Spötterei gefallen finde, — eine Klage, die offenbar vorzugsweise der Komödie galt; und Heywood bedauert in dem Prolog zu seinem **Challenge for Beauty** (in den **O. P. being a Contin. VI, 333**), daß «die Englische Bühne aus Nachahmung anderer Nationen von der Darstellung hoher, heroischer Stoffe, großer Könige und Herzöge, sich jetzt erniedrige zur Schilderung siecher Liebhaber, verschmitzter Kuppler und Betrüger,» — ein Ausspruch, der offenbar vorzugsweise die Tragödie trifft, und der, obwohl er sich unmittelbar auf eine etwas spätere Zeit beziehen mag, doch ohne Zweifel schon für die Zeit von 1605 ab eine wenn auch beschränkte Gültigkeit hatte. Ben Jonson selbst spricht (in der Dedication seines Volpone v. 11. Febr. 1607) seine Indignation darüber aus, daß man jetzt nur Obscönitäten, Profanation und Blasphemieen und die ganze Ungebundenheit einer Gott und Menschen beleidigenden Sprache höre. — Worin die Veränderung bestanden, ist bereits vielfach angedeutet. Indem zunächst die Hauptrepräsentanten der älteren Schule, und demnächst als Uebergangspunkte von ihr zu Ben Jonson Dichter wie Chapman, Middleton, Rowley, Webster und Marston, näher von uns charakterisirt worden sind, haben wir bereits auf die Haupt-Differenzpunkte zwischen beiden Schulen hingewiesen. Volle Klarheit und Anschaulichkeit kann indeß der Gegensatz zwischen ihnen erst gewinnen durch eine nähere Charakteri-

stik Ben Jonson's selbst und der Haupt-Repräsentanten seiner Richtung.

Ben Jonson, in Westminster zu London 1573*) geboren, war der Sohn eines Schottischen Gentleman. Sein Vater starb indeß kurz vor seiner Geburt, und seine Mutter, in dürftigen Umständen zurückgelassen, verheirathete sich bald wieder an einen Londoner Bürger und Maurermeister (**Bricklayer**). Allein auch die Verhältnisse dieses Stiefvaters waren nicht glänzend. B. Jonson besuchte auf Kosten seines väterlichen Freundes Camden die Stadtschule von Westminster und, wie man bisher angenommen hat, wenigstens auf kurze Zeit auch die Universität Cambridge. Allein letzteres ist eine bloße Voraussetzung; Drummond, dem er selbst seine Lebensgeschichte erzählte, weiß davon nichts. Wohl aber trieb er eine Zeitlang das Maurerhandwerk, konnte es indeß in dieser niedern, mechanischen Beschäftigung nicht aushalten und ward daher beim Ausbruch des Flandrischen Feldzugs Soldat. Aber auch in dieser Laufbahn scheint er kein Glück gemacht, keine Befriedigung gefunden zu haben. Er kehrte wenigstens nach Beendigung des Krieges zurück, um sich seinen gewohnten Studien zu überlassen (**Notes etc. p. 18 f.**). Seine Gelehrsamkeit, die für die damalige Zeit in der That ausgezeichnet war und später von beiden Universitäten durch Verleihung des Ehren-Diploms eines Master of Arts anerkannt ward, hat er sonach auf eigne Hand durch anhaltenden, neben seinen Berufsthätigkeiten hergehenden Privat-Fleiß sich erworben, — ein Beweis nicht nur für seine hervorragenden Fähigkeiten, sondern auch von energischer Ausdauer und Willensstärke. Nach allgemeiner Annahme (die indeß aller bestimmten Gründe entbehrt), wendete er sich schon um **1593** zur Bühne, und spielte wahrscheinlich anfänglich eine Zeitlang im Curtain. Sein ältestes erhaltenes Stück ist das schon erwähnte Lustspiel: **Every Man in his Humour**, das, wie er selbst sagt, **1598** auf dem Globus zum ersten Male aufgeführt wurde. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß er bereits früher für die Bühne geschrieben hat; er erwähnte wenigstens gegen Drummond im J. **1619**, daß die Hälfte seiner Komödien nicht im Druck erschienen seien (a.

*) Nicht **1574**, wie bisher allgemein angenommen worden. S. Notes of B. Jonson's Conversation with W. Drummond. Lond. Pr. f. t. Sh. S. **1842** p. **39.**

O. S. 27). Vermuthlich waren dies größtentheils Jugendwerke, deren er sich später schämte. Allein da diese Arbeiten verloren gegangen sind, da er selber sie desavouirt hat, indem er sie in die von ihm selbst veranstaltete Gesammtausgabe seiner Werke nicht aufnahm, so ist für uns der Anfangspunkt seiner dramatischen Laufbahn das Jahr 1598*). Von da ab bis zu seinem Tode (6ten August 1637) schrieb er 18 Dramen, mehrere s. g. **Court-Entertainments** (Allegorien theils mit monologischen, theils mit dialogischen Zwischenreden), eine große Anzahl **Masques**, d. h. kleiner, mit Gesängen durchflochtener und unseren Singspielen vergleichbarer Dramen, meist ebenfalls allegorischen Inhalts, für deren Erfinder er gelten kann, und eine Masse von Epigrammen und kleineren Gedichten aller Art. 1616 ernannte ihn sein gelehrter Gönner, Jacob I., zum **poeta laureatus** (Hofpoeten), setzte ihm ein Jahrgehalt von 100 Mark aus, ließ vorzugsweise von ihm alle poetischen Bedürfnisse des Hofes befriedigen, und gab ihm 1625 in einem Lettre-Patent sein königliches Wort, ihn nach dem Tode Sir George Buc's und Sir John Astley's zum **Master of the Revels** zu ernennen. Allein Jacob starb, bevor durch das Ableben der beiden genannten die Stelle vacant ward, und B. Jonson erhielt dieselbe nicht. Zwischen 1612 und 1625, dem Todesjahre Jacob's I., scheint B. Jonson's Blüthen- und Glanz-Periode zu fallen. Carl I. erhöhte zwar 1630 sein Salar von 100 Mark auf 100 L'; auch empfing er von der City ein Jahrgehalt von 100 Nobles; allein das Ansehen, das er unter Jakob bei Hofe wie bei den Gebildeten der Nation besaß, scheint seitdem wankend geworden zu sein und allgemach abgenommen zu haben.

---

*) Gifford und nach ihm Barry Cornwall in ihren angef. Ausgg. von B. Jonson's Werken nehmen an, daß sein Lustspiel: The Case is altered (zuerst gedr. 1609) das älteste seiner noch vorhandenen Stücke sei und bereits 1596 verfaßt worden. Allein Gifford selbst weist nach (B. Jonson's Works VI, 327), daß dasselbe erst nach 1598 entstanden sein könne, indem B. Jonson darin gegen Anthony Munday einige kritisch satirische Seitenhiebe führt, weil derselbe von Meres in seiner oftерwähnten (1598 erschienenen) Palladis Tamia «the best plotter» genannt worden war. Mit diesem Argument schlägt Gifford sich selber. Eben so einleuchtend hat Collier (Life of Shakspeare a. O. S. CLXVI f.) dargethan, daß Every Man in his humour nicht, wie Gifford will, bereits 1597, sondern erst 1598 zur Aufführung gekommen.

Ben Jonson war, wie schon bemerkt, ein Mann von gründlicher Gelehrsamkeit; er besaß großen Scharfsinn und einen reichen, treffenden, nur etwas schweren Witz, aber keine Zartheit des Gefühls, wenig Tiefe des Gemüths und noch weniger schöpferische Phantasie, und daher keinen Schwung, keine Begeisterung: er war mehr zum Kritiker als Dichter geboren, gewissermaßen der Lessing seiner Zeit, nur daß er nicht für die wahre, sondern für eine falsche, verderbliche Kunstrichtung, nicht für Natur und Originalität, sondern für Künstelei und Nachahmerei kämpfte. Der tüchtigste Verstand beherrschte seine ganze geistige Thätigkeit. Damit machte er Theorien, speculirte und kritisirte, prüfte und überlegte, und griff mit eben so viel Muth als schneidender Schärfe Alles an, was seine Prüfung nicht bestand oder was ihn persönlich verletzte und seinen Bestrebungen entgegentrat. Sieht man ab von den eingemischten Angriffen auf seinen Charakter, von den Vorwürfen der Schmähsucht, Unverschämtheit, Arroganz, Selbstlob, Schmeichelei ꝛc., über deren Wahrheit oder Unwahrheit wir hier nicht zu urtheilen haben, so dreht sich der Streit zwischen ihm und Dekker, wie er uns in Jonson's Poetaster und Dekker's **Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet** (bei Hawkins **III**, 95 ff.) vorliegt, vornehmlich um das Wesen und die Berechtigung der Satire. Ben Jonson giebt zu, daß er satirisch sei, behauptet aber, daß die Satire von jeher zum Wesen der Komödie gehört habe. Dekker dagegen macht es ihm zum Hauptverbrechen, daß er durch seine rücksichtslose, heimtückische, gegen Freund und Feind gerichtete Satire gleichsam die dramatische Muse geschändet und ihrer Unschuld und Keuschheit beraubt habe. Wenn ihm Dekker außerdem vorwirft, daß er schwerfällig arbeite, und nur Stückwerk hervorbringe, indem er die Alten zerstückele und gelegentlich seine Dramen mit fremden Federn («**with jests from the Temples Revels**») ausputze, so sind dieß nur mehr oder minder bedeutende Nebenzüge. Einen andern charakteristischen Hauptzug des Jonsonschen Styls trifft dagegen Marston, wenn er, wie schon erwähnt, im Vorwort zu seiner Sophonisbe von ihm behauptet, daß er die Dinge nur wie ein Historiker referire, nicht wie ein Dichter darzulegen, auszubreiten, zu vergrößern verstehe. In der That war es B. Jonson, der zuerst die Satire im engern Sinne in die Komödie einführte. Früher hatten die Englischen Drama-

tiker wohl auch über einzelne Ereignisse, über einzelne National-Charakterzüge, Moden, Sitten und Gebräuche ihren Witz gemacht, aber in jener lachenden, harmlosen, beiläufigen Weise, die niemals verletzt, weil sie das Einzelne nur als Ausfluß oder Beispiel der allgemeinen Lächerlichkeit des ganzen menschlichen Daseins faßt und daher den Spötter selbst mit trifft. B. Jonson dagegen gab der Sitten- und Charakterschilderung Porträt-Aehnlichkeit, dem Spotte die Anzüglichkeit, und damit dem Komischen den verletzenden Stachel; er spottete nicht bloß beiläufig und unwillkürlich, sondern absichtlich und ausführlich; er wollte nicht bloß Lachen erregen, sondern bessern und belehren, nicht bloß scherzen, sondern zugleich sein Urtheil, seine Verachtung aussprechen; und — aus dem Komiker war der Satiriker geworden. Satire und Sittenschilderung ist aber zugleich Ben Jonson's starke Seite. Er mag dabei hier und da persönlich geworden sein, — wir können das kaum noch beurtheilen, da uns alle persönlichen Bezüge aus jener Zeit fast gänzlich fehlen, — aber im Allgemeinen sind seine satirischen Ausfälle mehr objektiver Natur. Wo er gegen Thorheit, Laster und Unvernunft zu Fehde zieht, da vergißt er seine Gelehrsamkeit, da wird er warm, da giebt sein Zorn seiner körnigen, sentenziösen Sprache einen gewissen schwerfälligen Schwung, daß die Worte wie Hämmer dröhnend niederfallen, da ist Alles, Diction und Charakteristik, Zeichnung und Colorit, Licht und Schatten, nicht nur richtig und angemessen, sondern voller Leben und Energie, — kurz da ist er in seinem Elemente. Denn sein Element ist eben die gemeine Wirklichkeit, das Leben und die Menschen, wie sie nun einmal sind, d. h. Leben und Geschichte, wie sie der gewöhnliche pragmatische Historiker im Gegensatz zum Dichter aufzufassen pflegt. Er ist entschiedener Realist: die Wirklichkeit in ihrer ganzen Nacktheit, von ihrer handgreiflichen Seite mit historischer Treue dargestellt, ist ihm zugleich die Wahrheit; eine andere, höhere poetische Wahrheit, eine Wahrheit in der Gestalt der Schönheit, kennt er nicht, oder, was dasselbe ist, sie wird ihm, wo er sie darstellen will (z. B. in seinen Masken) zur abstrakten Allegorie. Er weiß das Ideale, Allgemeine nicht mit dem Realen, Individuellen zur organischen Einheit zu verknüpfen: für jenes fehlt ihm die poetische Anschauung; es verflüchtigt sich ihm unter der Hand zum abstrakten philosophischen Begriffe. Für das Reale, Individuelle

dagegen hat er das schärfste Auge; hier weiß er mit seiner ausgezeichneten Beobachtungsgabe in die geheimsten Winkel und verborgensten Falten einzudringen; hier findet er den reichsten Stoff für seinen kritischen Verstand und sein treffendes Urtheil. Aus dieser Sphäre entnimmt er daher auch seine Charaktere, und stellt sie in scharfen Umrissen mit fester Hand hin. Aber er ist, wie er sich selbst nennt, vorzugsweise «**the humourus Poet**;» jeder seiner Charaktere zeigt daher stets nur Einen, bestimmten, unwandelbaren **Humour**, d. h. jeder erscheint eben nur als Repräsentant einer bestimmten Klasse von Menschen, in denen diese oder jene einzelne Richtung, diese oder jene einzelne Eigenschaft, Gewohnheit, Sitte, sei sie gut oder böse, thöricht oder weise, einseitig vorherrscht: nur von dieser Einen Seite zeigt er sie dem Publicum, d. h. nicht als volle, ganze, selbstständige Menschen, sondern nur als Träger *seiner* dichterischen Tendenzen. Darum lassen uns seine Charaktere meist kalt und theilnahmlos. Denn er ist stets voller Absichten, sei es, Thorheiten und Laster, Rohheit und Gemeinheit zu bekämpfen, oder sein Zeitalter über das wahre Wesen der Kunst zu belehren, ihm Geschmack und Urtheil beizubringen, klassische Gelehrsamkeit und ächte Bildung zu verbreiten ꝛc., insbesondere stets voll der Absicht, sich selber und seine Bestrebungen geltend zu machen. Er vermag nie sich zu vergessen: wo wir auch hinblicken, immer haben wir Ben Jonson und seine Gesinnung, seine Ueberzeugungen, seine Zeit und seine Umgebung, kurz den Kreis, dessen Centrum Er war, mittel- oder unmittelbar vor Augen. Mit Einem Worte, er war der Mann der *neueren* Zeit, derjenigen Geistesrichtung, die aus dem siebenzehnten zum achtzehnten Jahrhundert hinüberführte; er war jene Eine Hälfte Shakspeare's, die in die Zukunft hineinragte, — aber auf eminente Weise. Seine Hauptstärke war seine großartige Einseitigkeit, sein Talent zur Opposition, seine sozusagen chemische Zersetzungs- und Auflösungskraft. Er zerlegte Alles, um es genauer zu betrachten; er wollte vor Allem und von Allem sichere, handgreifliche Gründe haben, er wollte überall *wissen*, was zu thun und zu lassen sei; auf die Klarheit des reflektirenden *Selbstbewußtseins* kam ihm Alles an. Von der rein künstlerischen, halb bewußten, halb instinktartigen, immer aber unmittelbar schaffenden Thätigkeit des Geistes besaß er kaum den Keim, und folgte ihr nur wider Willen. Darum war ihm

jene zweite Seite der dichterischen Persönlichkeit Shakspeare's, die wie das ganze Volkstheater der Engländer bis auf seine Zeit mehr dem romantischen Mittelalter zugekehrt war, so unverständlich und ungültig. Diese Opposition geht laut oder leise durch alle seine Stücke. Alle Reste des mittelalterlichen Geistes übergießt er daher mit der schärfsten Lauge seines Witzes; nicht nur den Glauben an Teufel, Dämonen und Gespenster, nicht nur das Hexen- und Zauberwesen, die Alchymie und das ganze übernatürliche Wissen, sondern auch das Ritterthum und seine modernen Reste (die Englischen Knights, deren namentlich Jacob eine große Anzahl creirte), auch die excentrische Religiosität und Sittenstrenge, wie sie in den Puritanern wieder auflebte, die phantastische Liebe mit ihrem Eigensinn und ihrer Empfindsamkeit, kurz Alles, was im Entferntesten an Schwärmerei gränzte, verfolgte er mit Spott und Hohn. Seinem realistischen Verstande, der von der oft so sinnigen Symbolik des phantasiereichen, ahnungsvollen Mittelalters keinen Begriff hatte, war das Alles baarer Unsinn. — So zerstörte er mit dem scharfen Schwerte seiner Kritik und Reflexion die alte poetische Welt, ohne doch an ihrer Stelle eine neue aufbauen zu können, die nicht bloß weltlich, sondern auch poetisch gewesen wäre.

Einem solchen Geiste mußte freilich das Maaß- und Planvolle des antiken Dramas, der klare, plastische Gang der Action die durchsichtige, höchst einfache Composition, die Beobachtung der natürlichen Bedingungen der Zeit und des Raumes, kurz alle die Vorzüge der klassischen Kunst weit mehr zusagen als Shakspeare's buntgewebte, complicirte, anscheinend rücksichtslose Dichtungen. Für deren Schönheit reichte sein Auge nicht über das Einzelne hinaus; das Ganze als Ganzes zu begreifen und die tiefsinnige Harmonie, die innere Einheit in der anscheinend überflüssigen Mannichfaltigkeit, die ideelle Nothwendigkeit in der anscheinend regellosen Willkühr zu erkennen, dazu gebrach es ihm an Phantasie und Tiefe des Gedankens. Darum behauptete er gegen Drummond (a. O. S. 3.): Shakspeare habe der Kunst entbehrt. — Zugleich fühlte er von der theoretischen Seite her das Bedürfniß, Ordnung, Regelmäßigkeit, Einheit in die dramatische Poesie zu bringen. Konnte ihn Shakspeare in dieser Beziehung nicht befriedigen, so genügten ihm natürlich die übrigen Dichter der älteren Schule noch weniger. B. Jonson

wandte sich daher von Shakspeare und seiner Schule ab, und suchte sich dem antiken Drama anzunähern. Indessen war es weniger die Aeschylische oder Sophokleische Tragödie mit ihrer plastischen Einfachheit und Klarheit, ihrem hohen religiös sittlichen Geiste, der episch idealen Würde ihrer Charaktere und dem lyrischen Pathos ihrer Sprache, noch auch die Aristophanische Komödie mit ihrer eleganten, schwunghaften Diction und ihren grotesken Ausgeburten einer phantastischen Erfindungskraft, von der er sich angezogen fühlte. Von allen diesen Eigenthümlichkeiten des Griechischen Dramas finden wir in seinen Dichtungen wenig oder nichts. Vielmehr waren es die Römer: Plautus, Terenz, Seneca, an die er sich vorzugsweise anschloß, mit denen seine Stücke wenigstens die meiste Verwandtschaft haben. Nur übertrifft er seine Vorbilder noch an Genauigkeit und Porträt-Aehnlichkeit der Sittenschilderung, an Gründlichkeit der Reflexion, an satirischer und kritischer Schärfe, während er an harmloser Laune, Leichtigkeit des Scherzes, Rundung der Composition, Anmuth und Beweglichkeit der Darstellung ihnen nachsteht. Ueberhaupt überschätzte er das Römische Drama nicht sowohl wegen seiner poetischen Schönheit, als vielmehr weil ihm hier, insbesondere in der Komödie, Alles so natürlich und der Wirklichkeit gemäß, Alles auf bestimmten Gründen und festen Regeln zu ruhen schien, und er mit Aristoteles' Hülfe demonstriren zu können meinte, warum es recht und gut sei.

So finden wir sogleich in seinem ältesten und einem seiner besten Stücke: **Every Man in his Humour**, zwar die s. g. Einheit der Zeit richtig beobachtet: die ganze Handlung spinnt sich während des Laufes Eines Tages ab. Auch die Einheit des Orts ist halb und halb festgehalten: die einzelnen Scenen, obwohl sie an verschiedenen Plätzen spielen, verlassen wenigstens nicht London. Allein hinsichtlich der Einheit der Action nimmt sich B. Jonson eben so viel und noch mehr Freiheiten als Plautus und Terenz. Die verschiedensten Intriguen laufen durch und in einander: hier der alte Knowell, der seinen Sohn von seinem müssigen, verschwenderischen Leben kuriren will, dort Kitely und seine Frau, die sich gegenseitig mit Eifersucht verfolgen, daneben die Liebes-Intrigue zwischen dem jungen Knowell und Miß Bridget, ꝛc. Alle diese Fäden sind zwar äußerlich verknüpft und werden durch einen pfiffigen und intriguanten Bedienten, der die

Seele der ganzen Aktion ist, gleichsam in einander gewoben. Aber die innere Einheit, der Zusammenklang der verschiedenen Töne in Einen Grundton fehlt gänzlich: die Eifersüchteleien Kitely's haben eben so wenig geistige Gemeinschaft mit den wohl begründeten Besorgnissen des alten Knowell als mit der Liebesangelegenheit zwischen Bridget und dem jungen Knowell. Das Ganze ist eben nur, wie der Prolog selber sagt, «ein Abbild der Zeit und ein Spiel mit menschlichen Thorheiten», d. h. eine ziemlich gelungene Schilderung der Sitten und Lebensweise in gewissen Kreisen der damaligen Londoner Welt, von ihrer verkehrten, lächerlichen Seite gefaßt. Jeder Charakter, vom Friedensrichter Clement, «dem alten lustigen Magistratsherrn», bis zu Cob, dem Wasserträger und seinem Weibe herab, zeigt sich nur innerhalb seines eigenthümlichen «**Humours**» (daher der Name des Stücks), d. h. jeder stellt nur einen bestimmten Zug jenes Gemäldes, eine einzelne Thorheit oder Lächerlichkeit dar. Daher spielen die drei Narren des Stücks: Capitän Bobadill, ein feiger Renomist, Master Stephen «**a Country Gull**», und Master Mathew «**a Town Gull**», obwohl sie an der Action gar keinen thätigen Antheil haben, eine Hauptrolle. Darum vermögen aber auch die handelnden Personen eben so wenig unsere Theilnahme zu erregen als die Aktion selbst: jene sind, obwohl richtig gezeichnete und wohl getroffene Porträt-Bilder, zu einseitig, zu schematisch gehalten; diese dagegen ist theils zu willkührlich und unwahrscheinlich angelegt (— die Verkleidung Brainmore's in einen alten Soldaten, von der die Verwickelung vornehmlich ausgeht, erscheint völlig unmotivirt —), theils ohne allen poetischen und geistigen Gehalt. Eine bloße Neckerei, wie sie Brainmore unter dem Beistande Bredwells mit den Thorheiten der übrigen Personen treibt, ist wenigstens für sich allein weder poetisch noch geistreich. —

Das satirische Element tritt in diesem Lustspiel wie in seinem Seitenstücke: **Every Man out of his Humour**, nur erst leise und versteckt auf. In Jonson's nächstfolgender Arbeit, der schon früher erwähnten Komödie: **Cynthia's Revels or the Fountain of Self-Love (1600)**, in der er unter der Hülle antiker Namen, aber mit beständigen Fingerzeigen auf die Gegenwart, Hofsitten und Hofleben schildert und, wie schon die Dedication andeutet, zeigen will, daß der Hof als die vornehmste

Quelle der Sitten des Volks diese bessern, anstatt die Selbstsucht und Eitelkeit fördern sollte, ist die Farbe der Satire schon weit stärker aufgetragen: die Höflinge wenigstens fühlten sich verletzt, und Marston und Dekker glaubten persönlich beleidigt zu sein. Der **Poetaster or his Arraignment** ist, wie schon bemerkt, durch und durch Schmähung und Satire gegen Marston und Dekker, untermischt mit Ausfällen gegen die älteren Dichter des Volkstheaters überhaupt, wie gegen die Schauspieler und das damalige Theaterwesen; übrigens eine bloße Reihenfolge von Scenen, im Grunde ohne alle Action und ohne Zusammenhang. Die Auftritte zwischen Ovid und seinem Vater, das Liebesverhältniß zwischen jenem und der schönen Julia, ihr Zusammentreffen im Hause der Chloe ꝛc. erscheinen wenigstens nur wie lose Anhängsel, die unfertig und unvollendet in's Blaue hineinflattern, so daß m. E. Dekkers Satiromastix, obwohl ebenfalls nicht ausgezeichnet, doch in dieser Beziehung weit vorzüglicher ist. **Eastward Hoe**, ein Lustspiel, das Jonson in Gemeinschaft mit Chapman und Marston schrieb (gedruckt **1605**, wahrscheinlich aber unter Weglassung oder nach Abänderung aller beleidigenden Stellen, wiederabgedruckt bei Dodsley a. a. O. **IV**, 189 ff.), enthielt so bittere Ausfälle gegen die Schotten, vielleicht auch gegen den König selbst oder einzelne Staatsmänner, daß Jakob **I.** die Verfasser in's Gefängniß werfen ließ, und sie nahe daran waren, durch Urtheil und Recht Nasen und Ohren zu verlieren. Diese Gefahr scheint nicht ohne nachhaltigen Eindruck auf B. Jonson geblieben zu sein. In seinen späteren Komödien tritt die Satire wieder mehr zurück oder hält sich wenigstens allgemeiner und unbestimmter. Unter ihnen zeichnen sich Volpone und der Alchymist vor den übrigen aus, und dürften zusammen mit **Every Man in his Humour** die besten Lustspiele Jonson's sein. **Volpone or the Fox**, das **1605** auf der Bühne erschien, ist auch darum interessant, weil sich B. Jonson in der Dedication und im Prolog über seine dichterischen Principien etwas näher ausspricht, und man daher Absicht und Ausführung an einander messen kann. Er erklärt sich hier nicht nur, wie schon oben bemerkt, gegen die Unsitte, alle mögliche Gemeinheit und Lasterhaftigkeit auf die Bühne zu bringen, sondern versichert auch, daß er seinerseits «stets vor jeder Profanation gezittert habe und einen Ekel empfinde vor den groben und ungewaschenen

Obscönitäten, die jetzt die Speise der Bühne seien.» Allein Volpone selbst bewegt sich durchweg in den gemeinsten Lastern und Verbrechen: ein reicher Nobile, der mit den durch Lug und Trug von seinen Erbschleichern erpreßten Geschenken seine Schränke füllt und seine niedrigen Gelüste befriedigt, ein schurkischer Parasit, der ihn auf alle Weise unterstützt, um ihn zuletzt selbst zu hintergehen, ein Ehemann, der seine eigne Frau der Schande verkauft, versuchte Nothzucht und offener Meineid, sind doch wohl Dinge, die von «ribaldry» und «bawdry» nicht eben weit entfernt sind. Was hilft es, daß zuletzt der s. g. poetischen Gerechtigkeit Genüge geschieht. Die ernste und strenge Criminal-Strafe, welche die Verbrecher trifft, versöhnt nur das moralische Gefühl, indem sie das Wesen des Komischen und jeden ästhetischen Effekt vernichtet. Denn da wir im ganzen Stücke nur Laster und Gemeinheit und ein Paar uninteressanter Narren vor uns haben (Celia und Bonario sind zu sehr bloße Nebenfiguren, um unsere Theilnahme zu erregen), so schrumpft durch den ernsten Schluß aller Gehalt zusammen zu der gemeinen, prosaischen Moral: hütet euch die Lasterhaftigkeit bis zu Betrug, Nothzucht und Meineid zu treiben! — Nicht besser hält B. Jonson sein Versprechen hinsichtlich der künstlerischen Form des Drama's. Er rühmt sich im Prologe, eine verfeinerte, gebildete Komödie, gemäß den Forderungen der beßten Kritiker zu liefern und «the laws of time, place and persons» genau beobachtet zu haben. Allein wenn wir auch zugeben wollen, daß sich die Masse der Ereignisse in Einen Tag zusammendrängen ließe, — was indeß seine großen Schwierigkeiten haben dürfte, — so sind doch wiederum die Gesetze des Raumes nur insofern beobachtet, als die Scene, obwohl von einem Platze zum andern wandernd, doch stets innerhalb Venedigs bleibt. Und statt der ästhetischen Hauptforderung, der Einheit der Action, hat B. Jonson selbst wohlweislich das «Gesetz der Personen» untergeschoben. Was er unter letzterem versteht, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, wahrscheinlich die Einheit und Unwandelbarkeit des jeder Person verliehenen Charakters. Dieser ist allerdings eben so deutlich ausgeprägt als streng festgehalten, — d. h. jede Figur spielt mit starrer Consequenz wiederum nur ihren bestimmten, einzelnen «Humour» ab. Allein es leuchtet von selbst ein, daß damit in Beziehung auf die Composition, für die künstlerische Einheit

der Form, wenig oder nichts gewonnen ist. In dieser Hinsicht ist das Stück ziemlich eben so mangelhaft als **Every Man in his Humour** und die übrigen bereits genannten Lustspiele. Denn wollte man auch alle die verschiedenen Intriguen, die sich um die Person Volpone's drehen und deren Seele wiederum eine Bedienten-Natur, der Parasit Mosca, ist, nur für Eine Handlung gelten lassen (obwohl sie es nur äußerlich sind), so stehen doch die Scenen zwischen Sir Politick Would-be und Peregrine weder in äußerem noch innerem Zusammenhange mit der Hauptaktion: diese beiden Personen nebst Nano, Castrone und Androgyno sind eben so uninteressant als überflüssig. — Am strengsten erscheint die äußere Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung im Alchymisten (1610) festgehalten. Auch hier ist es zwar kaum glaublich, daß für die Masse der Ereignisse ein einziger Tag ausreichen sollte; indeß bleibt wenigstens die abstrakte Möglichkeit. Der Ort wechselt nur zwischen den verschiedenen Zimmern eines und desselben Hauses; nur im letzten Akte spielt eine Scene auf der Straße vor diesem Hause. Ja selbst die Einheit der Action ist insofern bewahrt, als sie nur in einer Reihenfolge von Betrügereien und Schelmenstreichen besteht, durch welche eine Anzahl Narren und Dummköpfe, jeder in seiner Weise, um Geld und Gut geprellt werden. Allein näher zugesehen, zerspaltet sich diese bloße Reihenfolge in eine Menge einzelner Handlungen und Intriguen, die nicht durch eine poetische Idee oder eine künstlerische Anschauung, sondern durch den abstrakten prosaischen Begriff des Betruges zusammen gehalten werden. Das Ganze ist wiederum ein Bild aus dem wirklichen Leben, welches einen charakterischen Zug der Zeit, den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit, womit noch immer Leute aus allen Ständen sich von wunderthätigen Betrügern aller Art bethören ließen, zur Darstellung bringt, ein Angriff auf die Reste des mittelalterlichen Glaubens an Geister, Feen, Alchymie und magische Künste. Uebrigens bewegt es sich in derselben Sphäre wie der Volpone: der Alchymist ist ein verschmitzter Landstreicher; er nebst Jeremy (Face), dem Kellner, und Dol Common, einer Curtisane oder Kupplerin, spielen die Hauptrolle. Alle übrigen Personen, mit Ausnahme von Pertinax Surly und Lovewitt (die aber wiederum bloße Nebenfiguren sind), stellen eine so gemeine Gesinnung oder eine so geist- und herzlose Narrheit zur Schau, und sind wiederum so

einseitig Jeder nur durch seinen besonderen «Humour» characterisirt, daß sie wie bloße Masken an unserem Interesse vorübergleiten. Selbst die Puritaner, Ananias und Tribulation Wholesome, die B. Jonson des Contrastes wegen unter die betrogenen Weltkinder mit einführt, sind ihm bloße Heuchler und Dummköpfe, obwohl es hier nahe lag, dem Stücke ein höheres psychologisches Interesse zu geben durch den anschaulichen Nachweis, wie nahe fanatischer Glaube und gemeiner Aberglaube an einander gränzen. Auch der Schluß ist im höchsten Grade unbefriedigend und unpoetisch. Im Gegensatz zu Volpone wird hier der Hauptagent des Lugs und Trugs und damit der ganzen Action, der Kellermeister Jeremy, begnadigt und seinen beiden Verbündeten zur Flucht verholfen; ja Lovewitt, sein Herr, billigt sogar seine spitzbübischen Streiche und zieht zuletzt allen Vortheil daraus. Dieß ist eine neue Gemeinheit, die sich nicht durch angebliche Liebe zu Scherz und Witz entschuldigen läßt. Denn gemeine Betrügerei, Kuppelei und Hurerei sind an sich weder witzig noch scherzhaft, und die Göttin der Kunst und Schönheit kann Alles verzeihen, nur nicht gemeine Häßlichkeit und häßliche Gemeinheit.

Nichtsdestoweniger zeichnen sich Volpone und der Alchymist durch Originalität der Erfindung, durch spannende Verwickelung und überraschende Lösung des Knotens, durch Lebendigkeit und rasche Beweglichkeit der Action, durch witzige und gewandte Dialogisirung vortheilhaft aus. In seinen übrigen Lustspielen, obwohl sie in Beziehung auf Characteristik, Composition und poetischen Gehalt nicht höher stehen, wird B. Jonson oft herzlich langweilig und ermüdet die längste Geduld, durch die langen, ungehörigen Reden, die er seinen Figuren in den Mund legt, durch den schleppenden Gang der Action und die Menge unbetheiligter und uninteressanter Nebenfiguren, die nur dazu dienen, den zögernden Schritt der Handlung noch mehr aufzuhalten.

In allen diesen Stücken, obwohl in ihnen, wie gesagt, die Satire gleichsam hinter der Allgemeinheit des Stoffes sich verbirgt, fällt doch der Begriff des Komischen, der ihnen zu Grunde liegt, mit dem Wesen der Satire in Eins zusammen: es sind überall die Laster, Thorheiten und Verkehrtheiten der Zeit, nicht bloß dargestellt unter der Form des Lächerlichen, des unmittelbaren Widerspruchs, in dem sie sich selbst zerstören, sondern gleichsam vor Gericht gezogen und zur Besserung Andrer verurtheilt, verhöhnt,

an den Pranger gestellt. Dabei ist es allerdings der Witz, der den Proceß instruirt und das Amt des Richters wie des Büttels und Henkers verwaltet; auch ist das Urtheil selbst meist gerecht; aber der bloße Witz ist an sich so wenig poetisch als die moralische Gerechtigkeit oder ein Strafurtheil und seine Execution. Der Fehler ist, daß das Komische nicht in dem Gegenstande selbst und seiner eignen Erscheinung liegt, sondern in der Art, wie er von Andern behandelt, in den Witzen, die über ihn gemacht, in dem Hohn und Spott, der über ihn ausgegossen wird. Ben Jonson's Komik ist der Witz des reflektirenden Verstandes, der seinen Gegenstand äußerlich vor sich hat und bewitzelt, nicht der Witz der schaffenden Phantasie, der den Gegenstand selber witzig macht und als durch und durch komisch erscheinen läßt. Der prosaische Ernst der Kritik bricht daher überall durch und zerstört immer wieder die poetische Illusion, welche die geschickt gehandhabte dramatische Form hervorruft. Wir verlassen das Schauspiel in der durchaus prosaischen Stimmung der Verachtung oder der Gleichgültigkeit gegen die entartete Welt, mit dem eben so prosaischen Troste, daß wir selbst doch etwas besser sind und daß Laster und Thorheit noch immer ihre Strafe finden.

Für B. Jonson's Auffassung des Tragischen ist sogleich der Stoff, den er sich zu seinen beiden Trauerspielen auswählte, im hohen Grade charakteristisch. Das eine behandelt den Sturz des Sejanus, das andre die Verschwörung des Catilina. **Sejanus, his Fall** (1603) gilt mit Recht für das bessere von beiden. Die Geschichte des berüchtigten Günstlings des Tiberius, der Tyrann selbst und die künstliche Art, wie er das gesunkene Rom knechtete, ist in der That vortrefflich geschildert. Aber es ist eben auch nur dramatisirte oder vielmehr dialogisirte Geschichte, genau aus den Quellen wiedergegeben, mit den Bürgschaft leistenden Citaten unter dem Texte und treu übersetzten Reden aus Tacitus im Texte. Die bloße Geschichte aber ist noch nicht poetisch; sie hat wohl überall poetischen Gehalt in sich, nur sind ihre Schätze nicht so ohne weiteres in die Tasche zu stecken, sondern wie die Erde das edle Gold noch roh, unrein und gestaltlos in ihrem dunklen Schooße birgt, so müssen sie vom Dichter erst gehoben, ausgeschmolzen und in die Form der Poesie gegossen werden. Oder soll es poetisch sein, wenn uns B. Jonson alle Gräuel der Tyrannei eines Tiberius, alle Schandthaten eines Sejanus

in trockener Reihenfolge hinter einander vorführt? Soll es einen poetischen Anblick gewähren, die hohe, aber passive und ohnmächtige Tugend eines Silius, Sabinus, Cremutius Cordus, wie Opferlämmer unter dem Beile des Henkers fallen zu sehen? Soll es unser Gemüth poetisch erheben oder auch nur zur Theilnahme erregen, wenn schließlich dem elenden Günstlinge von dem noch elenderen Tyrannen ein Bein untergestellt und der unförmliche, von Laster und Verbrechen geschwollene Koloß zu Falle gebracht, in Stücke zerschlagen wird? — Im Gegentheil, an einem solchen Stoffe, an solcher Auffassung der Geschichte muß alle dramatische Kunst, alle psychologische Feinheit der Charakteristik, alle Kraft der Diction nothwendig zu Schanden werden. Wir verkennen nicht die gute Absicht B. Jonson's. Er wollte einerseits den eben so unpoetischen Freiheiten und den willkührlichen Verunstaltungen, die sich die meisten Dichter der Zeit mit dem historischen Stoffe erlaubten, entgegentreten; er wollte andrerseits hinsichtlich der Form den maß- und regellosen Ausgeburten einer ungezügelten Phantasie, die noch immer die Bühne inne hatten, ein verständiges, planvolles, wohlgegliedertes Drama entgegensetzen. Allein sein prosaischer Begriff vom Wesen der dramatischen Poesie, seine eben so prosaische Auffassung des Tragischen und sein mißverstandener Eifer für die antike Form des Dramas leiteten ihn in der Wahl wie in der Behandlung des Stoffes irre. Weil er meinte, daß das Drama ein getreues Abbild des wirklichen Lebens sein solle, glaubte er nicht nur in keinem Zuge von der Geschichte abweichen, sondern auch keinen Zug hinzufügen, nicht nur im Gehalte, sondern auch in der Form nichts ändern zu dürfen. Weil ihm das Tragische nur die dramatische Darstellung der rächenden Nemesis oder des blinden, Tod und Verderben sendenden Schicksals war, hielt er die Darstellung großer historischer Verbrechen und ihrer Bestrafung für den besten tragischen Stoff. Hinsichtlich der Form endlich weicht er zwar noch mehr als in den meisten seiner Lustspiele von den Aristotelischen Regeln ab, indem er auch die Einheit der Zeit nicht beobachtet und hinsichtlich der Einheit des Ortes und der Handlung nicht strenger ist als dort. Er entschuldigt sich deshalb in der Vorrede zum Sejanus ausdrücklich mit der Widerspenstigkeit des Gegenstandes und der nothwendigen Rücksicht auf sein Publicum, die ihn auch davon abgehalten habe, das Stück nach dem Muster der Alten mit Chören zu

versehen. Allein es bedarf keiner Entschuldigung; im Wesentlichen ist die dramatische Form so gut oder so schlecht als in allen seinen übrigen Stücken. Die verständige, planvolle Anordnung, deren er sich so gern rühmt, besteht eben nur in der chronologischen Zusammenstellung aller bedeutenderen Thatsachen, welche die Person des Sejanus betreffen, und somit in der unmittelbaren Beziehung aller einzelnen Glieder der Action zu dem Character und den Schicksalen seines Helden. Dieser bildet den Mittelpunkt, um den sich Alles dreht, alle übrigen Verhältnisse, alle übrigen Charaktere kommen nur insoweit zur Entwickelung, als sie die Lebenssphäre des Sejanus berühren, d. h. alle übrigen Personen, selbst Tiberius nicht ausgenommen, sind ohne alle selbstständige Bedeutung, reine Nebenfiguren, die auf der Bühne erscheinen und spurlos wieder verschwinden, jenachdem Sejanus' Gestirn sie bescheint oder an ihnen vorübergegangen ist. Und da es solcher mehr oder minder gleichgültiger Nebenpersonen nicht weniger als 33 giebt, so läßt sich leicht erachten, daß es vielen Scenen des Stücks an lebendigem Interesse fehlen wird, zumal da Sejanus selbst uns keine große Theilnahme abzugewinnen vermag, und B. Jonson's Weise zu charakterisiren uns immer nur einzelne Seiten, aber keine vollen, ganzen Menschen zeigt. Jedenfalls ist diese Einheit der Form keine organische, keine dramatische, keine Einheit der Action, sondern eine biographische, mechanische, prosaische: der Mittelpunkt als solcher, einseitig beleuchtet in der Verdunkelung aller Rhadien zusammt der Peripherie, ist freilich eine Einheit, aber eben auch nichts weiter als eine trockene mathematische Einheit. — Im **Catiline his Conspiracy** (1611) behandelt B. Jonson den historischen Stoff zwar etwas freier, und die ersten beiden Akte haben in Folge dessen etwas mehr dramatisches Leben; auch stehen die übrigen Charaktere, wenigstens die Hauptpersonen, dem Helden etwas selbstständiger gegenüber, haben ihre eigne Lebenssphäre und nehmen daher auch unser Interesse in höherem Grade in Anspruch. Allein dafür schleppt sich vom dritten Akte ab die Action in langen Reden hin und her, ohne aus der Stelle zu kommen; und da sie in sich selbst keinen ideellen Zusammenhalt hat, die Einheit des Raumes und der Zeit nicht besser beobachtet ist als im Sejanus, und auch jene mathematische Einheit des persönlichen Mittelpunktes fehlt, so ist das Stück ohne alle formelle Einheit, wenn man dieselbe

nicht darin finden will, daß eben nur eine einzelne Thatsache, die verunglückte Verschwörung des Catilina, den Inhalt der ganzen Darstellung bildet. Im Uebrigen ist die Wahl des Stoffes, die Auffassung des Tragischen, Composition, Charakteristik und Sprache wesentlich dieselbe wie im Sejanus. In letzterer Beziehung erkennen wir indeß bereitwillig an, daß beide Tragödien durch «**gravity and height of elocution, fulness and frequency of sentence,**» deren B. Jonson sich rühmt, vorheilhaft sich auszeichnen; auch die «**dignity of persons**» in dem Sinne, in welchem er das Wort nimmt, ist ihnen nicht abzusprechen. Interessant ist jedoch der Catilina vornehmlich bloß darum, weil hier B. Jonson wirklich den Versuch gemacht hat, den Chor der antiken Tragödie, der seit jenen ersten antikisirenden Versuchen im Fache des Tragischen von der Englischen Bühne verschwunden zu sein scheint, wieder einzuführen. Jeden Akt (mit Ausnahme des fünften) schließt eine Rede des «Chorus» in gereimten, lyrisch gehaltenen Strophen mit allgemeinen Betrachtungen, Urtheilen und Wünschen. Nichts zeigt indeß deutlicher als diese zu dem dargestellten Stoffe so ganz unpassenden, ihm rein äußerlich angehängten, alle Illusion zerstörenden Chorgesänge, wie wenig B. Jonson die antike Tragödie begriffen hatte, und wie weit letztere ihrem innersten Geiste und Wesen nach von seinen Trauerspielen abliegt. —

B. Jonson's Ansicht vom Wesen der dramatischen Poesie, seine Auffassung des Tragischen, sein Begriff des Komischen, seine ganze Weltanschauung mit ihrem verständigen Realismus finden wir bei Beaumont, Fletcher, Massinger, Ford, Field und allen jüngern Dramatikern von 1605—42 wieder. Ich sage nicht, daß diese Dichter B. Jonson, den Dichter, als ihren Herrn und Meister anerkannt, oder ausschließlich nach ihm sich gebildet, seinen Styl nachgeahmt und seine Eigenthümlichkeiten angenommen haben (nur Beaumont's **Woman-Hater** und **The Nice Valour or the Passionate Mad-man** sind entschiedene Nachahmungen B. Jonson's). Im Gegentheil, die ausgezeichnetsten unter ihnen, Beaumont, Fletcher und Massinger, überragten an poetischem Talente bei weitem den mehr kritischen als dichterischen Geist B. Jonson's. Und wenn auch Beaumont in seiner hervorstechenden Verstandesschärfe und überwiegenden Geltendmachung der Kritik und Reflexion seinem Freunde B. Jonson

nahe verwandt war, so stand doch Fletcher in seiner dichterischen Begabung Shakspeare'n näher als B. Jonson, und Massinger dem Einen mindestens eben so nahe als dem Andern. Ich habe vielmehr die genannten Dramatiker nur darum unter dem Collectiv-Namen der Ben Jonsonschen Schule zusammengefaßt, einerseits, weil B. Jonson es war, der die neue Auffaßungs- und Behandlungsweise des Dramas zuerst (wahrscheinlich schon vor 1598) auf die Bahn brachte, der zuerst die noch vorhandenen Elemente der mittelalterlichen Kunst- und Geistesbildung absichtlich ausschied und damit den Faden der bisher stetig fortschreitenden Entwickelung des Dramas gewaltsam zerriß, der zuerst die Grundzüge der neueren Kunst- und Lebensansicht (des 17ten und 18ten Jahrhunderts) zu constitutiven Elementen der Dichtkunst erhob, der zuerst das Drama zum bloßen Abbilde der Wirklichkeit machte, kurz der zuerst die ganze bisher beschriebene Umgestaltung nach Inhalt und Form in Gang setzte; — andrerseits weil die genannten Dichter es vorzugsweise waren, welche durch ihre großen dichterischen Talente der neuen Kunst- und Lebensansicht gleichsam erst das Bürgerrecht im Reiche der Poesie erwarben, oder ihr doch den äußeren Schein, den Glanz und das Colorit der Dichtung zu verleihen wußten. Denn einem Beaumont, Fletcher, Massinger fehlt im Grunde nur der innere allgemeine Mittel- und Schwerpunkt aller Kunst, welcher alle einzelnen Fähigkeiten, die den Dichter machen, in Harmonie unter einander setzt, zur Einheit zusammenfaßt, sie gegeneinander abwägt und in das rechte Verhältniß zum gemeinsamen Zwecke bringt. Die einzelnen Gaben: Schärfe des Urtheils, Leichtigkeit, Anmuth und Fülle des Witzes, Kühnheit und Originalität der Erfindung, lebendige Charakterschilderung, Reizbarkeit des Gefühls, Pathos des Affekts und der Leidenschaft, Reinheit und Harmonie der Diction in allen Tönen der Sprache von Fletcher's Eleganz und Beweglichkeit der Conversation durch Beaumont's dialektische Schärfe der Reflexion hindurch bis zu Massinger's hinreißender Rhetorik des tragischen Pathos, — alle diese einzelnen Gaben besaßen sie in mehr oder minder hohem Maße, so daß der Eine in dieser, der Andere in jener Beziehung Shakspeare'n an die Seite zu setzen ist. Aber diese Fähigkeiten waren gleichsam zerstreut und isolirt, und sie wußten nicht den rechten Gebrauch davon zu machen, theils weil Keiner alle in gleichem Maße besaß,

theils weil sie an schöpferischer Kraft der Phantasie, an Reinheit und Größe der Gesinnung, an Tiefe und Fülle der poetischen Ideen eben so tief unter Shakspeare standen, als ihre allgemeine Kunst- und Lebensansicht einseitiger, oberflächlicher und unpoetischer war als Shakspeare's tiefe, Mittelalter und Neuzeit, Vergangenheit und Zukunft umfassende Weltanschauung.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich die genannten Dichter im Einzelnen näher charakterisiren. Ich muß mich begnügen, durch einige allgemeine Bemerkungen über die vorzüglichsten ihrer Stücke mein Urtheil nothdürftig zu begründen und die behauptete Verwandtschaft ihres Kunstbegriffs und dramatischen Styls mit Ben Jonson nachzuweisen. Francis Beaumont (geb. 1586, gest. 1615) und John Fletcher (1576, † 1625) gehörten den höheren Ständen der Englischen Gesellschaft an, jener aus dem alten Geschlechte der Beaumonts zu Gracedieu in Leicestershire, sein Vater **Judge of the Common Pleas**, dieser Sohn des **Dr.** Richard Fletcher, Bischofs von Bristol, nachmals von Worcester und seit **1593** von London, beide Zöglinge der Universität Cambridge (S. **Preface to the Edition of 1711 in The Works of Francis Beaumont and John Fletcher. With notes etc. by Theobald, Seward and Sympson. Lond. 1750 Vol. I).** Ihre feinere gesellschaftliche Bildung war nicht ohne Einfluß auf ihre Dichtungen, die sie bekanntlich zum größten Theil gemeinschaftlich verfaßten: ihre Dramen geben nicht nur den Conversations-Ton der höheren Stände natürlicher und treffender wieder als selbst Shakspeare, sondern sind auch nicht so voll von Zoten und Obscönitäten der rohesten Art, wie wir sie in den späteren Stücken W. Rowley's, Middleton's und der meisten jüngeren Dichter mit einer Offenheit und Schamlosigkeit zur Schau gestellt finden, gegen welche Shakspeare's oft deshalb verklagte Muse keusch und rein erscheint. Gleichwohl finden wir auch bei ihnen jene charakteristische Neigung, der wir bereits in B. Jonson's, Chapman's, Dekker's, Marston's, Webster's Werken begegnet sind, gemeine Laster und Verbrechen zu Angelpunkten ihrer Stücke zu machen. So dreht sich die Action in **The Maids Tragedy** um das ehebrecherische Verhältniß zwischen dem König und der von ihm verführten Evadne und den Treubruch Amintors gegen Aspatia; in **The double Marriage** um die Verweigerung der ehelichen Pflicht seitens des doppelt geliebten und

verheiratheten Virolet, worüber seine zweite Gemahlin, die sonst edel gehaltene Martia, dermaßen in Haß und Wuth ausbricht, daß sie sich dem Tyrannen Ferrand in die Arme wirft und zu dessen Maitresse erniedrigt; in **The False one** um den niederträchtigen Verrath des schwächlichen Ptolomeus gegen seinen Freund und Beschützer Pompejus und um die fleischliche Liebe Cäsars zur schönen Kleopatra; in **The bloody Brother** um Treubruch und Brudermord; im **Philaster or Love lies a Bleeding** um die von Megra (die selbst im Schlafzimmer des Prinzen Pharamond ertappt wird) der Prinzessin Arethusa Schuld gegebene Hurerei mit ihrem Pagen; im **King and no King** um die leidenschaftliche Liebe zwischen zwei vermeintlichen Geschwistern, welche in jedem Augenblicke zum Incest auszubrechen droht, im **Knight of Malta** um den Versuch Mountferrats, die edle Oriana durch List und Gewalt zu Falle zu bringen, u. s. w. Diese Stücke gelten mit Recht für die besten Tragödien Beaumont's und Fletcher's. Die drei letztgenannten, denen man noch eines der besten Stücke Fletchers, **The two noble Kinsmen** (bei dem, wie schon bemerkt, Shakspeare mit gearbeitet haben soll), beirechnen kann, sind freilich im Grunde weder tragisch noch komisch, sondern gehören zu der großen Anzahl von Dramen, welche die beiden Dichter als «Tragi-Komödien» bezeichnen: zur Tragödie fehlt ihnen die tragische Katastrophe, und für Komödien können sie nicht gelten, weil ihnen, obwohl sie in der Behandlung des Stoffes viel Aehnlichkeit haben mit Stücken wie Sharspeare's Cymbeline, Maß für Maß u. A., doch die allgemeine komische Weltanschauung mangelt, von der aus allein die genannten Shakspeareschen Dramen sich als Komödien ansehen lassen. Andrerseits jedoch haben sie mit den vier zuerst genannten, die ausdrücklich als «**Tragedies**» bezeichnet werden, insofern die nächste Verwandtschaft, als auch in letzteren das Tragische nur darin besteht, daß schließlich die moralische Nichtswürdigkeit oder das gemeine, über Tugend und Seelengröße triumphirende Verbrechen seine blutige Strafe findet. Dieß ist überhaupt der allgemeine Begriff des Tragischen, wie er unter mancherlei Modificationen bei Beaumont und Fletcher stets wiederkehrt. Einige ihrer Stücke, z. B. die beiden vorzüglichsten unter jenen vieren und m. E. überhaupt ihre beiden besten Tragödien, **The Tragedy of Valentinian** und **The Maids Tragedy**, machen nur scheinbar eine Ausnahme da-

von. Ließe sich nämlich dort Maximus, hier Evadne oder Amintor als Träger des tragischen Pathos betrachten, so würde in diesen beiden Stücken allerdings der Begriff des Tragischen so ziemlich auf die Höhe der Shakspeareschen Idee desselben sich erheben. Allein Amintor und Maximus sind entschieden als bloße Nebenfiguren behandelt, und Evadne, die ohnehin ebenfalls neben Melantius, dem eigentlichen Schwerpunkte des tragischen Pathos, in den Hintergrund zurücktritt, erscheint anfänglich in ihrer Schande so frech und übermüthig und wird erst später durch Melantius zum Bewußtsein ihrer Schmach gebracht, daß sie schon darum nicht als Repräsentantin jenes höheren Begriffs des Tragischen gelten kann; Melantius endlich, obwohl die Seele der Action, bleibt seinerseits ausgeschlossen von der tragischen Katastrophe. Sonach aber kann man nur Valentinian und resp. den König von Rhodus als die Helden der beiden Tragödien ansehen: jener ist das schwächliche Nachbild eines Nero oder Tiberius, dieser ein rücksichtsloser Wüstling; ihr Untergang kann daher eben so wenig eine tragische Stimmung in uns erwecken als der Tod des kindisch willenlosen Ptolomeus, des nichtswürdigen Septimius und Photinus in **The False one** oder die Ermordung des blutigen Tyrannen Ferrand in der «Doppelten Ehe». Denn die Nemesis des Verbrechens, mag letzteres auch noch so mächtig und die Strafe auch noch so blutig sein, ist an sich weder tragisch noch überhaupt poetisch. Man kann demnach höchstens sagen, daß einige Tragödien Beaumont's und Fletcher's den wahren Begriff des Tragischen insofern nebenbei berühren, als in die Strafe des Verbrechers, dem die Rolle des Helden zugefallen, der Untergang des Edlen, Großen, Schönen an seiner eignen Schwäche mit hineingezogen erscheint. —

Mit ihrem Begriffe des Tragischen steht ihre Auffassung des Komischen in so naher Verwandtschaft, daß beide im Grunde nur quantitativ, durch das Maaß des Vergehens und seiner Strafe oder durch die Art, wie letztere vollzogen wird, von einander unterschieden sind. Wie dort das Laster und Verbrechen von der ernsten Strafe der Gerechtigkeit ereilt, seinen blutigen Untergang findet, so trifft hier die leichteren Vergehen, die moralischen Schwächen, Narrheiten und Verkehrtheiten die Strafe des Spottes und Hohnes: sie werden lächerlich gemacht und in dieser Lächerlichkeit gehen sie moralisch und poetisch zu Grunde. Daraus

erklärt es sich, daß so viele Stücke Beaumont's und Fletcher's, namentlich alle jene s. g. Tragi-Komödien, auf der Grenze zwischen Tragödie und Komödie umherirren, ohne weder in dem einen noch im andern Gebiete Eingang zu finden. Zwar tritt dabei die satirische Tendenz, die bei B. Jonson stets im Hintergrunde lauert, nur selten hervor, und ist niemals gegen die Person, sondern immer nur gegen die Sache, gegen irgend eine Thorheit oder Unsitte gerichtet (so z. B. im **Knight of the Burning Pestle** gegen jenes längst zum Anachronismus gewordene, aber auf der Bühne noch immer beliebte Ritterthum, das zu derselben Zeit Cervantes in seinem Don Quixote so meisterhaft verspottete; in **The Nice Valour or the Passionate Madman** gegen die Duell-Wuth, in **The Wild-goose Chase** gegen die Leidenschaft der Engländer für das Reisen). Allein das Komische trägt dennoch meist jenen prosaischen Ernst in sich, der sich bei B. Jonson mühsam hinter dem Witz und den lächerlichen Charakteren verbirgt; nur ist er hier schwerer aufzufinden, weil er durch die glänzende Außenseite einer interessanten Intrigue, lebendiger Charakteristik und poetischer Diction besser verdeckt ist. Gleichwohl liegt in mehreren Komödien und Tragi-Komödien die moralisirende Tendenz, welche die Poesie zum bloßen Mittel herabsetzt, um irgend eine einzelne moralische Maxime oder Klugheitsregel einzuschärfen, und damit jener prosaische Ernst offen zu Tage; so z. B. im **Elder Brother, Spanish Curate, Rule a Wife and Have a Wife, The Martial Maid, The Woman's Prize or the Tamer tam'd, The noble Gentleman, Women Pleas'd etc.** In anderen Stücken, in denen sich diese Tendenz nicht nachweisen läßt, wie im **Little French Lawyer, Fair Maid of the Mill, Monsieur Thomas**, besteht das Komische nur in der Entwickelung einer complicirten, mehr oder minder interessanten Intrigue von glücklichem Ausgange, ausstaffirt mit einer Anzahl komischer Charaktere und Situationen, ohne höheren poetischen Sinn. Die Intrigue dreht sich natürlich durchweg um die Liebe, und diese kehrt ihre gemeine fleischliche Seite meist so einseitig heraus, daß immer noch genug Obscönitäten stehen bleiben, um einzelne Scenen für unsere verwöhnten Ohren unerträglich zu machen: mit wenigen Ausnahmen ist in allen Lustspielen Beaumont's und Fletcher's ein versuchter Ehebruch oder dem Aehnliches der Angelpunkt oder wenigstens ein wesentliches Motiv der Action. Nur hier und da

z. B. in **Wit without Money** und in **The Wild-goose Chase**, nähert das Komische sich der Shakspeareschen Idee desselben. In dem erstgenannten Stücke wenigstens hat Valentin, der Mittelpunkt des Ganzen, in seiner Verachtung des Geldes und seinem übermüthigen Vertrauen auf seinen Witz Etwas von jenem ächt poetischen Geiste des **Vive la Bagatelle**, der Shakspeare's bessere Komödien beherrscht. Nur Schade, daß er zuletzt kurirt wird, und der alte Onkel und Lance, der Falkner, mit ihrer Prosa Recht behalten. Auch hat das Ganze in seiner Zusammenfügung etwas Unklares, Chaotisches: man begreift mindestens nicht recht, wie Valentin plötzlich dazu kommt, die reiche und liebenswürdige Wittwe zu heirathen und sein Leben vom bloßen Witze aufzugeben. Kurz man sieht dem Ganzen an, daß sich die Dichter (wahrscheinlich Fletcher allein) in dieser höheren, über die gemeine Wirklichkeit hinausreichenden Sphäre des Komischen nicht ganz heimisch fanden. In der bei weitem größten Anzahl ihrer Lustspiele verlassen sie nicht den Boden des wirklichen Lebens, sondern legen es, wie B. Jonson, vielfach darauf an, die Gestalt desselben in Sitten und Gebräuchen, Neigungen und Bestrebungen, Meinungen und Ansichten, möglichst getreu abzubilden.

In ihrer Weise zu charakterisiren sind sie zwar nicht so einseitig, wie B. Jonson: viele ihrer Figuren, obwohl sie die Fülle des Lebens und der Persönlichkeit der Shakspeareschen Charaktere bei weitem nicht erreichen, sind doch volle, runde Gestalten. Allein ihre Charakteristik hat durchweg etwas Scharfes, Schneidendes, Extremes, und viele ihrer Charaktere sind so übertrieben, daß sie zur Karikatur herabsinken, während andre so mit Tugenden oder Lastern gleichsam überhäuft erscheinen, daß die Individualität verschwindet und statt der lebendigen Persönlichkeit eine bloße Personifikation des allgemeinen Begriffs der Tugend oder des Lasters auftritt. Man betrachte Charaktere wie Aetius in der **Tragedy of Valentinian**, Rollo im **Bloody Brother**, Ferrand, Juliana und Martia im **The Double Marriage**, Ptolomeus und Septimius in **The False one**, Bessus und zum Theil auch Arbaces im **King and no King**, Megra im Philaster, Charles mit seiner übertriebenen Studir-Wuth und Egremont und Cowsy mit ihrem karikirten Höflingswesen im **Elder Brother**, Bartolus, Lopez und Diego im **Spanish Curate**, La-writ im **Little French Lawyer**, Shamont, Lapet und der «**passionate Lord**»

in **Nice Valour** u. A. etwas genauer, und man wird finden, daß sie in Folge der angegebenen Art zu charakterisiren, die in der That nur eine andre Form der Einseitigkeit ist, ziemlich eben so weit von den Shakspeareschen Charakteren verschieden sind, als die meisten Figuren Ben Jonson's. Der Fehler hat offenbar seinen Grund theils in dem falschen Streben der beiden Dichter nach großen tragischen oder komischen Effekten, theils im Mangel an produktiver Phantasie und dem Uebergewichte der Reflexion und Beobachtungsgabe, in Folge dessen sie ihre Charaktere zu sehr nach bestimmten Zwecken zuschnitten und sie zwar äußerlich scharf und rein begränzten, aber ihnen nicht den Reichthum und die Mannichfaltigkeit des inneren Lebens zu verleihen wußten. Dieser Mangel zeigt sich besonders deutlich in Stücken wie **The Lover's Progress**, **The Prophetess** und **Cupid's Revenge**, in denen sie es versuchen, Geistererscheinungen, Magie und Prophetie, kurz Geschöpfe einer anderen, außerirdischen, von der Phantasie geschaffenen Welt zur Darstellung zu bringen. Wie weit diese verunglückten Versuche hinter Shakspeare's eminenten Leistungen zurückbleiben, müssen selbst ihre entschiedensten Gönner einräumen. Ueberhaupt hatten sie eben so wenig Sinn als Ben Jonson für die poetische Bedeutung des Hexen- und Geisterwesens, der Magie, Astrologie, Alchymie und des ganzen mittelalterlichen Aberglaubens. Wie B. Jonson faßten sie ihn vielmehr nur von der Verstandesseite auf, und behandelten ihn daher mit Verachtung oder verfolgten ihn mit Spott und Hohn, wie einzelne ihrer Stücke, z. B. **The bloody Brother** und **The fair Maid of the Inn**, beweisen.

Ihre größte Stärke zeigen Beaumont und Fletcher in der Behandlung der Sprache. Ihre Diction ist meist wahrhaft poetisch, eben so leicht, gewandt und lebendig in der Komödie, als gediegen, energisch und bis zur Erhabenheit pathetisch in der Tragödie. Der Ausdruck des einzelnen Affekts, der einzelnen Empfindung oder Leidenschaft gelingt ihnen oft so vollkommen, daß in dieser Beziehung Shakspeare nur wenig vor ihnen voraus hat. Meisterhaft z. B. ist die Scene im Valentinian, in welcher Maximus seinem Weibe nach der ihr angethanen Schmach zuerst wieder begegnet, und in den ergreifendsten Tönen seinem Schmerz und seiner Entrüstung Luft macht. Vortrefflich sind auch der Tod des Aetius und die Qualen des vergifteten Valentinian in der-

selben Tragödie geschildert, vortrefflich Amintor's Schmerz und Melantius' Zorn in der **Maids Tragedy**, vortrefflich (obwohl nur eine Nachahmung von Shakspeare's Ophelia) die Liebesleiden und der Liebeswahnsinn der Tochter des Gefangenwärters in den **Two noble Kinsmen**; und ähnliche, mehr oder minder ausgezeichnete einzelne Gemälde finden sich im **King and no King**, **Philaster**, **Double Marriage** und andern Stücken. Allein es sind eben nur einzelne Gemälde, ausgezeichnete Porträts von ergreifender Wahrheit und Lebendigkeit; aber es fehlt die Tiefe, die Schönheit und Erhabenheit der allgemeinen Weltanschauung, es fehlt die Idealität des Inhalts, welche das Porträt erst zum ächten Kunstwerk und überhaupt das Einzelne erst in die Sphäre der Poesie zu erheben vermag. Außerdem verräth die Diction, obwohl sie im Allgemeinen bedeutend höher steht, doch insofern wiederum eine gewisse Verwandtschaft mit B. Jonson's Sprache, als sie meist zu scharf und präcis ist: es fehlt ihr die Weichheit, der Schmelz, die Biegsamkeit, welche nicht bloß im Stande ist die klaren, ausgewachsenen Gedanken, die namhaften Gefühle und Affekte, sondern auch jene Embryonen des Geistes, jene leisen, unbestimmten, im Helldunkel halber Bewußtlosigkeit verschwimmenden Regungen der Seele wiederzugeben, die so häufig die eigentliche Quelle unserer Handlungen und Schicksale sind; es fehlt ihr an jenem zarten, malerischen Fernedust, der alle Lücken und Zwischenräume ausfüllend, die Schärfe der Umrisse mildert und die Kanten und Ecken abrundet. Selbst die Neigung, einzelne Stellen aus den Alten in mehr oder minder treuer Nachbildung in ihre Dramen aufzunehmen, theilen sie mit Ben Jonson. Im **Bloody Brother** sind mehrere Stellen aus Seneca's Thebais, und im **False one** die Beschreibung der Schlacht von Pharsalis und die Reden des Achoreus und Photinus im Rathe des jungen Ptolomeus aus Lucan entlehnt.

Jedenfalls macht die Kunst der Sprache für sich allein noch nicht den Dichter; sie kann der Schönheit und Erhabenheit der Idee nur das passende Gewand liefern; fehlt jene, so ist das Kleid eben nur ein Kleid, eine leere Hülle. Beaumont und Fletcher sind aber offenbar arm an Ideen, d. h. es fehlt ihnen nicht an einzelnen sinnigen Gedanken, treffenden Sentenzen, geistreichen Bemerkungen, wohl aber an jenen Lichtblicken des Geistes, welche das ganze Dasein von einer neuen Seite zeigen,

welche in den inneren Kern desselben eindringen und vom Mittelpunkte aus Uebersichten über das Ganze in einer Weite und Klarheit geben, wie sie eben nur vom Centrum aus zu gewinnen sind. Dieser Mangel verräth sich nicht nur in der Oberflächlichkeit ihres Begriffs des Tragischen und Komischen, sondern namentlich auch in ihrer Weise der Composition. Während Shakspeare, wie wir sehen werden, seine Dramen meist auf solche Ideen gründete, finden wir bei ihnen nur eine einzelne moralische Maxime oder Klugheitsregel gleichsam zur Moral der Dichtung gemacht, wofür die oben angeführten Komödien und Tragikomödien von moralisirender Tendenz als Beispiele gelten können. Eine solche einzelne Maxime drückt aber ihrer Natur nach nur einen sehr kleinen Theil des menschlichen Wesens und Lebens aus, und ist daher in ihrer Beschränktheit und Oberflächlichkeit nicht im Stande, einem dramatischen Kunstwerke, welches volle, ganze Menschen darstellen soll, die innere organische Einheit zu geben. Beaumont und Fletcher suchen daher noch auf einem andern Wege, mehr äußerlich, diese Einheit zu gewinnen. Hier treffen sie wiederum mit B. Jonson zusammen. Wie letzterer von den Aristotelischen Einheiten wenigstens die Einheit der Zeit und des Orts festzuhalten sucht, die Einheit der Handlung dagegen meist fallen läßt, so streben sie umgekehrt meist nach Einheit der Action oder der Intrigue, während sie die Einheiten des Orts und der Zeit unberücksichtigt lassen. In vielen ihrer besseren Stücke, z. B. im Valentinian, im **Bloody Brother, King and no King, Knight of Malta, Elder Brother, Wit without Money, Rule a Wife and Have a Wife**, ist es ihnen vollkommen gelungen, durch strenge Durchführung Einer alles umfassenden Intrigue dem Drama eine äußere Abrundung zu geben, wie sie im gleichen Grade bei keinem Jonsonschen Stücke zu finden ist; in andern, wie im **Philaster, Maid's Tragedy, Double Marriage, Two noble Kinsmen, Little French Lawyer**, geht zwar neben der Hauptstraße der Action noch dieser oder jener Seitenweg her, schließt sich aber an jene so eng, so leicht und natürlich an, daß die Einheit des Ganzen nicht gestört wird. Hierin zeigt sich wiederum der feinere Takt und die höhere poetische Begabung der beiden Freunde. Denn von den drei Aristotelischen Einheiten ist die Einheit der Handlung ohne Zweifel die wichtigste, entscheidende: ohne sie vermögen die Einheiten des

Orts und der Zeit, wenn auch noch so streng festgehalten, nichts auszurichten. Allein auch sie ergiebt immer nur eine gewisse äußere Abrundung: sie umfaßt nicht nothwendig auch den ideellen Gehalt des Dramas; und ist dieser nicht ebenfalls von einer inneren geistigen Einheit, von der Einheit der Idee, getragen und durchdrungen, so fällt das Ganze dennoch haltungslos auseinander. Im Valentinian z. B. hat trotz der streng festgehaltenen Einheit der Intrigue, die sich durchaus um die an Lucina verübte Schandthat dreht, das Schicksal des Aetius auch nicht die mindeste ideelle Verwandtschaft mit dem des Maximus und des Valentinian; und so sind es doch hier im Grunde drei verschiedene Lebensbahnen von ganz verschiedener Bedeutung, welche neben einander herlaufen, ohne sich zu berühren, und daher das Stück, genau genommen, in drei besondere Dramen zertheilen. Die äußere Einheit der Handlung kann nur leisten, was sie soll, wenn sie zugleich mit einer Weise der Charakteristik verbunden ist, welche, wie die Griechische Tragödie, die handelnden Personen in typischer Idealität als allgemeingültige Ur- und Vorbilder der Menschheit darstellt. Erscheinen dieselben, wie im Englischen Drama durchgängig, so stark individualisirt, daß das Persönliche, Besondere vorzugsweise an ihnen hervortritt, so vermag die Einheit der Aktion diese Mannichfaltigkeit verschiedenartiger Charaktere und damit verschiedenartiger Lebensschicksale nicht nur nicht zu umfassen, sondern je strenger sie festgehalten wird, desto mehr zerstört sie nothwendig die Allgemeingültigkeit der dargestellten Handlung, ihre Bedeutsamkeit für alle Menschen, und das Drama sinkt herab zur dramatisirten Anekdote oder hat höchstens den Werth einer guten historischen Darstellung eines einzelnen Ereignisses.

Ich übergehe Massinger, Ford, Field, und die unbedeutenderen Talente, die sich an Beaumont und Fletcher anlehnten. Denn obwohl Philipp Massinger (geb. 1584, als dramatischer Dichter aufgetreten nach 1606, wahrscheinlich erst 1609—10, gest. 1639) letzteren an dichterischer Begabung vollkommen gewachsen ist, so besteht doch seine ganze Eigenthümlichkeit nur darin, daß er, ein kühner, energischer, von starken Gefühlen bewegter Geist, die Farben überall stärker aufträgt, und daß daher die Vorzüge wie die Mängel des dramatischen Styls jener

bei ihm nur schärfer und greller hervortreten *). Es kam mir überhaupt nicht darauf an, die einzelnen Dichter in ihrer dichterischen Individualität dem Leser vorzuführen, sondern nur im Allgemeinen darzuthun, in welchem Verhälnisse die beiden oben unterschiedenen Schulen oder Richtungen zu einander standen, und auf welchem Wege sie die ihnen zugefallene Aufgabe der dramatischen Kunst ihrer Zeit zu lösen suchten. Die Aufgabe war, wie wir gesehen haben, dem Englischen Drama die ihm angemessene Kunstform zu geben, d. h. die Mannichfaltigkeit individueller Charaktere und einzelner Thaten und Schicksale, wie sie Leben und Geschichte darbieten, unter eine Einheit zusammenzufassen, welche diese Mannichfaltigkeit nicht nur äußerlich abzurunden, zu ordnen und zu gliedern, sondern ihr auch einen idealen Gehalt und eine allgemeine Bedeutung zu verleihen im Stande wäre. Das Ergebniß ist, daß die Lösung keiner von beiden Schulen gelungen ist. Beide schlugen

*) So z. B. jene oberflächliche unpoetische Auffassung des Tragischen in seinem Duke of Milan, Unnatural Combat, Fatal Dowry u. A. (The Virgin Martyr macht eine Ausnahme, ist aber auch im Grunde keine Tragödie, sondern eine dramatisirte Legende, in der ein Engel — der Page Angelo — eine Hauptrolle spielt, und die an Calderons Autos erinnert). In den Komödien macht sich das satirische Element entschiedener geltend, namentlich in The City Madam, im New Way to pay old Debts u. A. In den genannten beiden Lustspielen wie im Parliament of Love, im Maid of Honour, im Picture, im Guardian zeigt sich auch unverholener als bei Beaumont und Fletcher die Neigung, die ganze Darstellung schließlich auf eine platte Moral zurückzuführen, eine Neigung, die bei ihm sogar in der Tragödie, z. B. im Unnatural Combat, Duke of Milan, Fatal Dowry, Platz greift. Dafür nimmt Massinger auf die äußere Einheit der Action oder der Intrigue keine Rücksicht: sein Unnatural Combat umfaßt wenigstens zwei verschiedene Handlungen, von denen die Eine um den alten Malefort, die andre um Theokrine sich dreht, The Virgin Martyr wenigstens drei, The Renegado noch mehr. Seine Charaktere endlich sind noch mehr zu Karikaturen übertrieben oder zu abstrakten Begriffen abgeschwächt; so der jüngere Novall, Liladam und Aymer in der Fatal Dowry, Greedy und Marrall im New Way to pay old Debts, Dorothea, Theophilus und Sapritius in der Virgin Martyr, und die meisten Figuren im Duke of Milan und der City Madam. — Ford's bestes Stück ist seine historische Tragödie Perkin Warbeck; seine übrigen Dramen sind im Vergleich mit Beaumont's, Fletcher's und Massinger's besseren Werken mehr oder minder unbedeutend. Man findet sie gesammelt in The dramatic Works of Massinger and Ford, with an Introduction by H. Coleridge. Lond. 1839. Ueber M.'s Todesjahr s. Collier's Memoirs of the princip. Actors etc. p. XIII.

gerade entgegengesetzte Wege ein, von denen aber der eine so falsch war als der andre. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Greene's und Marlowe's suchten die zu gewinnende Einheit in einer vagen, ideellen Allgemeinheit, indem sie das Mannichfaltige, Individuelle der Charaktere und Handlungen gleichsam einfaßten in den weiten, dehnbaren Kreis einer allgemeinen poetischen Stimmung, welcher sie allenfalls, wie Heywood u. A. in einzelnen Stücken, durch eine vorherrschende bestimmte Intention ein eigenthümliches, für das einzelne Drama charakteristisches Colorit gaben. Allein dieser Kreis war ohne Centrum und seine Peripherie so umfangreich und unbestimmt, daß seine Gränzen sich unerkennbar im pittoresken Fernedust verloren. Die bestimmte Intention aber bedingte und beherrschte nicht das Ganze, sondern war eben nur ein vorzugsweise sich geltend machendes Element desselben, keine Idee, sondern ein einzelner Gedanke und als solcher nicht tief und umfassend genug, um alle einzelnen Theile in sich zu begreifen. Ben Jonson und seine Genossen dagegen suchten die Einheit in der Sphäre der reellen, numerischen Einzelheit; sie faßten sie im Sinne der Alten als eine äußere, sinnlich wahrnehmbare, plastische: sie sollte als Einheit des Orts und der Zeit gleichsam der sichtbare Rahmen sein, der die mannichfaltigen einzelnen Figuren umgab und zusammenhielt, oder als Einheit der Intrigue, des Planes und Motivs der Action die einzelnen Thaten und Schicksale wie die Ursache ihre Wirkungen bedingen. Allein der äußere Rahmen berührt nur die Leinwand, nicht das Gemälde selbst; und die Einheit oder vielmehr Einzelheit der Intrigue ist nicht im Stande, den individuellen Charakteren, Handlungen und Schicksalen eine allgemeine Bedeutung zu geben; im Gegentheil, je strenger sie festgehalten und je einseitiger die Charaktere gezeichnet werden, desto mehr verschwindet die Allgemeingültigkeit des Inhalts. Von dem Versuche endlich, die ganze Darstellung auf eine einzelne moralische Lehre oder Klugheitsregel zurückzuführen, gilt dasselbe, was von dem Streben Heywood's, der allgemeinen poetischen Stimmung des Dramas durch einen einzelnen vorherrschenden Gedanken ein bestimmtes Colorit zu geben. —

Es fragt sich nun, ist es Shakspeare'n gelungen, die große Aufgabe zu lösen? und durch welche Mittel hat er sie gelöst?

Zunächst durch den tiefen und klaren Begriff, den er von seiner Kunst hatte.

Wie er Geist und Wesen derselben aufgefaßt hat, deutet er selbst an, wenn er Hamlet (Akt III. Sc. 1.) sagen läßt: «Der Zweck des Schauspiels war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.» Seine Anschauung vom Wesen des Dramas, die, wie sich zeigen wird, auch allen seinen Werken zum Grunde liegt, ist also in Einem Worte zusammengefaßt: das Drama soll die poetische Darstellung der Weltgeschichte sein. Es soll der Natur gleichsam den Spiegel vorhalten, d. h. keineswegs bloß die Natur nachahmen, sondern sie zur Erkenntniß ihrer selbst, den Menschen zur vollen Erkenntniß seiner wahren Natur führen. Dazu gehört vor Allem, daß er die volle Einsicht gewinne in das Wesen von Gut und Böse, Tugend und Laster. Dazu gehört aber auch, daß ihm der wahre Zweck des menschlichen Daseins, die Mittel und Wege, ihn zu erreichen, also Form und Gang der geistigen Entwickelung und die jedesmalige Bildungsstufe der Menschheit, kurz die Gestalt des Jahrhunderts und des ganzen Körpers der Zeit zur klaren Anschauung komme. Der Gegenstand der dramatischen Darstellung ist also die Weltgeschichte selbst, ihr Zweck mitzuwirken zum Zwecke der Weltgeschichte, zur Selbsterkenntniß der Natur und des Menschen als der Grundbedingung aller wahren Erkenntniß und damit zur Erkenntniß Gottes als des Inhalts aller Wahrheit.

Aber ist dasselbe nicht Zweck und Gegenstand auch des Epos und der Lyrik? ist es nicht Gegenstand und Zweck der Kunst überhaupt? — Im weitern Sinne allerdings; nicht aber im engeren Sinne, in welchem das Leben der Menschheit erst Geschichte, die Darstellung desselben erst geschichtlich ist, sofern sie die Entwickelung des menschlichen Geistes im Fortschritt durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zur Anschauung bringt. Denn das Epos stellt die Weltgeschichte nur in ihrer Vergangenheit dar, in welcher die Entwickelung des Geistes bis auf einen gewissen Punkt bereits vollzogen, nicht mehr im Werden begriffen, sondern als ein gewordenes Dasein, als Faktum rein objektiv erscheint. Es ist die erzählende Poesie, welche be-

richtet, was geschehen ist, die also den menschlichen Geist nicht sowohl von Seiten seiner Subjektivität darstellt, in welcher er kraft seiner Selbstbestimmung die Geschichte erst schafft, selbst erst werdende Geschichte ist, sondern mehr von Seiten seiner Objektivität, in welcher er aus seiner Subjektivität bereits herausgetreten, die Selbstbestimmung in Bestimmtheit, der Wille in Handlung übergegangen, er selbst also in Thaten und Leiden sich gegenständlich und damit bereits zur Geschichte geworden ist. Nur sofern in der Objektivität doch zugleich die Subjektivität enthalten, in ihr fortlebt und fortwirkt, nur mittelbar, kommt letztere hier zur Darstellung. Das Epos ist daher die Poesie der Vergangenheit und der Objektivität des Geistes. Es kann als die Plastik der Poesie bezeichnet werden, sofern hier der Geist ganz in die äußere Form, in die Sinnlichkeit der Erscheinung aufgegangen, ganz in seiner gegenständlichen, sinnlich wahrnehmbaren Bestimmtheit dargestellt ist. Die äußere Form kann eben deshalb nicht wie in der Wirklichkeit des Lebens eine blos individuelle, reale sein, — denn darin erscheint der Geist nicht ganz aufgegangen, — sondern sie ist nothwendig eine allgemeine, ideale: alle Helden des Epos, mögen sie innerlich auch noch so individuell und verschieden sein, erscheinen äußerlich in typisch gewordener idealer Gestalt (Alle sind bei Homer göttliche Helden, der feige Paris wie der tapfere Hektor und Achill). Aber auch ihre innere Eigenthümlichkeit tritt nur soweit hervor, als sie in Thaten und Leiden sich äußert. Darum erscheint im Epos Alles nothwendig. Denn in der geschehenen That ist die Freiheit des Willens, in der Bestimmtheit des Geistes die Selbstbestimmung aufgehoben; die Geschichte in ihrer Vergangenheit trägt das Gepräge der Nothwendigkeit. Die Gottheit oder das Schicksal, die unabänderliche Naturordnung oder übermenschliche Kräfte und Wesen, kurz irgend eine höhere Macht regiert daher sichtbar die Begebenheiten der epischen Welt; die handelnden Personen sind selbst von dieser Nothwendigkeit erfüllt, ihre Thaten erscheinen von der Gottheit eingegeben, ihre Leiden durch göttlichen Rathschluß herbeigeführt. Man kann daher sagen, das Epos stelle den menschlichen Geist mehr von Seiten seiner Natürlichkeit dar; denn auch in der Natur offenbart sich der Geist nur in seiner objektiven Bestimmtheit und Nothwendigkeit. Darum ist wohl das ächte Epos selbst stets Naturdichtung; es entsteht

auf der ersten Stufe geistiger Entwickelung als der Ausdruck einer Weltanschauung, in welcher der menschliche Geist noch vorzugsweise in seiner bestimmten, sinnlich wahrnehmbaren Gegenständlichkeit sich erkennt, und die bestimmende Macht als höhere göttliche Gewalt äußerlich daneben erblickt.

Die Lyrik ist der organische Gegensatz des Epos. Sie ist die Poesie der Subjektivität des Geistes, der Freiheit und der Zukunft. Der lyrische Dichter ist nur Dichter, nicht sofern er *seine* Subjektivität, sondern sofern er die Subjektivität des menschlichen Geistes darstellt, wovon die seinige nur ein besonderer Ausdruck ist; dann erst ist seine Darstellung wahr und allgemein gültig. Indem die Lyrik den Geist in seiner schöpferischen Thätigkeit, in seiner Selbstbestimmung, die noch nicht That und Bestimmtheit geworden, auffaßt, zeigt sie ihn in der Gährung des Werdens: sie bildet Stimmungen und Zustände ab, aus denen Begebenheiten und Schicksale hervorgehen, während das Epos nur Fakta darstellt. Hier also ist die Objektivität von der Subjektivität umfaßt und getragen, so daß immer beide Seiten zur Anschauung kommen, aber die eine mittelbar in und vermöge der anderen. In der Gährung des Werdens ist noch keine Bestimmtheit und Festigkeit der Form; der Geist tritt nicht aus sich heraus, er äußert sich nicht in gegenständlichem Wollen und Thun, sondern ist in sich selbst versenkt, bewegt durch eigne Gedanken oder die Eindrücke der Außenwelt: in sich selbst ist er reine Bewegung, fortlaufende lebendige Wechselbeziehung zwischen sich und der Außenwelt, ein beständiges Gehen und Kommen von innen nach außen und von außen nach innen. Die Lyrik erscheint daher fließend und wogend wie das Gefühl; ihre poetische Form ist freier, selbstgewählter Wechsel der Rhythmen und Versmaße, und sie kann daher die Musik der Dichtkunst genannt werden, ohne daß darum jedes lyrische Gedicht nur Ausdruck von Empfindungen zu sein braucht. Stimmungen und Zustände des Geistes sind nicht nothwendig Gefühle im engern Sinne; die Lyrik kann vielmehr auch ein Wollen und Thun darstellen, aber nur sofern es, wie die Pflanze im mütterlichen Boden, unmittelbar noch in der Subjektivität des Geistes wurzelt. Eben darum ist sie zugleich die Poesie der Freiheit. Denn in jener Gährung des Werdens, welche die gegenständliche Bestimmtheit nur als werdende in sich trägt, erscheint Alles in und aus dem

Geiste selbst sich entwickelnd; jene Zustände können wohl von außen veranlaßt, nicht aber verursacht sein; vielmehr ist der Geist in seiner Subjektivität sich selbst Grund und Ursache und was er hofft, liebt und glaubt, was er haßt, fürchtet und bezweifelt, beruht zuletzt auf ihm und seiner Eigenthümlichkeit. So ist denn die Lyrik in der Zeit zugleich die Poesie der Zukunft, da ja die Zukunft für den menschlichen Geist an sich nur die Bedeutung des Werdens, der Entwickelung seiner selbst aus sich selbst haben kann. Während endlich das Epos in sinnlicher, symbolisch-mythischer Anschauung die Gottheit in sichtbarer Thätigkeit neben die Natur und Geschichte stellt, faßt sie die lyrische Poesie ihrem Wesen gemäß ethischer in lebendiger Immanenz im menschlichen Geiste, in organischer Wechselwirkung mit der menschlichen Freiheit. Deshalb ist die Lyrik, wenn auch keineswegs allein, doch vorzugsweise die Form der religiösen Dichtung, weil die Religion auf der unmittelbaren Gewißheit der untrennbar innigen Beziehung des menschlichen zum göttlichen, und des göttlichen zum menschlichen Geiste beruht. —

Die dramatische Poesie dagegen faßt die Gegensätze der epischen und lyrischen Dichtung zu organisch-gegliederter Einheit zusammen. Sie kann die Poesie der Gegenwart heißen, wenn die Gegenwart richtig als die organische Einheit der Vergangenheit und Zukunft, die beide in sich trägt und ausdrückt, begriffen wird. Das Drama stellt den menschlichen Geist zugleich in seiner subjektiven Selbstbestimmung, in jener Gährung des Werdens, zugleich aber auch in seiner daraus hervorgegangenen objektiven Bestimmtheit, und also weder Fakta noch Zustände, sondern Handlungen dar, d. h. Begebenheiten, die aus Zuständen des Geistes gegenständlich heraustreten. Das Drama ist daher plastisch zugleich und musikalisch, episch und lyrisch; es hat eben so viel Festigkeit der äußern Erscheinung als Bewegung des innern Lebens. In ihm erscheint die Freiheit nicht bloß im Gegensatze, sondern auch in ihrer Einigung mit der Nothwendigkeit, wie beide in lebendiger Beziehung und Wechselwirkung zu einander sich gegenseitig ergänzen, bedingen und durchdringen und als selbstthätige Organe der geschichtlichen Entwickelung des menschlichen Geistes zu dem Einem Zwecke zusammenwirken, mithin selbst nur verschiedene Seiten Eines organischen Ganzen sind. So ist die dramatische Kunst in der

That vorzugsweise die Poesie der Weltgeschichte, da sie erst die Entwickelung des menschlichen Geistes in ihrem Fortschritt durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zeigt, da in ihr erst die Subjektivität wie die Objektivität des Geistes gleichmäßige Geltung gewinnt, da sie nicht wie das Epos vorzugsweise nur die göttliche Leitung der Dinge, das Walten einer allgemeinen göttlichen Nothwendigkeit, in welchem die freie Thätigkeit des Menschen nur mittelbar und selbst als Mittel hervortritt, noch wie die Lyrik vorzugsweise die Subjektivität geltend macht als Trägerin der allgemeinen Weltordnung, sondern das Ineinandergreifen der göttlichen Nothwendigkeit und der freien Thätigkeit des Subjekts, das Zusammentreten beider zur Verwirklichung der welthistorischen That darstellt. —

Wie sich die bildende Kunst und die Musik zur dramatischen Dichtung verhalten, habe ich im Obigen anzudeuten gesucht, indem ich das Epos als die Plastik, die Lyrik als die Musik der Poesie bezeichnete. Daraus wird sich eine Antwort ableiten lassen auf die Frage, ob und wie weit es der Musik und Bildkunst möglich sei, Geschichte darzustellen. Eine weitere Ausführung gehört nicht hierher. Die obigen Bemerkungen sollen überhaupt nur zur Grundlage dienen, um Shakspeare's poetische Weltanschauung und den in ihm lebendigen, schaffenden Begriff vom Wesen der dramatischen Poesie näher zu entwickeln.

Entspringt jede That geschichtlich aus dem Ineinandergreifen der Vergangenheit und Zukunft des menschlichen Geistes, aus der Wechselbeziehung zwischen der allgemeinen Lage und bestehenden Ordnung der Dinge zu dem innern und äußern Zustande des Handelnden, und aus dem Zusammenwirken der göttlichen Leitung oder jener allgemeinen Nothwendigkeit mit der freien Selbstthätigkeit des Menschen, so ist Shakspeare vorzugsweise historischer Dichter. Kein Dramatiker weiß wie er mit so gleichmäßig lebendiger Anschaulichkeit nicht nur die geistige Vergangenheit und Zukunft, die früheren und gegenwärtigen Zustände, die vergangenen Thaten und Bestrebungen, wie das in die Zukunft gehende Dichten und Trachten der handelnden Personen, sondern auch die allgemeine Ordnung der Dinge, die Lage des Staates, Charakter der Zeiten und Völker zu vergegenwärtigen; keiner weiß wie er alle diese Motive in so lebendige,

organische Wechselwirkung mit einander zu setzen, daß man die daraus hervorgehende That werden und wachsen sieht, wie das Samenkorn gepflanzt wird, aufkeimt, sich entwickelt und ausbildet, bis der Baum alle seine Zweige und Aeste, die That ihren ganzen Sinn und Inhalt, alle ihre Folgen und Wirkungen entfaltet hat. Was im antiken Drama der Chor ist, nämlich Echo der allgemeinen Stimme der Nation, ihrer Gesinnung und ihres Urtheils über die dargestellte Action, Repräsentant des Volks- und Zeitcharakters, jener Macht der allgemeinen Bedingungen, Zustände und Verhältnisse, welche mittel- oder unmittelbar an der Action und ihrer besondern Gestaltung mitwirken, — das sind bei Shakspeare jene überall vorkommenden Scenen, in denen er Troß und Diener, Heer oder Volk, die höchsten Staatsbehörden wirksam in die Handlung eingreifen läßt, in denen er die allgemeine Lage der Dinge, den Zustand und Charakter der Zeit schildert und in Beziehung setzt zur Sinnesart und Handlungsweise der Hauptpersonen. Das was dem Wesen der antiken Kunst gemäß mehr ideal als historisch gefaßt, in plastischer Sonderung neben einander steht, erscheint bei ihm ächt historisch in gegenseitiger organischer Durchdringung. Denn die Geschichte zeigt überall die lebendigste Wechselwirkung zwischen dem Organismus des Ganzen und seiner Glieder. Nur das ist wahrhaft historisch, was als Wort und That nicht nur gegenständlich hervortritt, sondern auch auf die allgemeine Entwickelung und Gestaltung menschlicher Dinge einen erkennbaren Einfluß übt, einen allgemein gültigen Sinn und Inhalt hat oder zur Entfaltung einer allgemein bedeutenden Idee thätig beiträgt. Alles Andere gehört dem an sich unhistorischen Einzelleben an. Allein die Macht der Geschichte verwendet zugleich die unhistorischen, nur auf seine speciellen Interessen gerichteten Bestrebungen des Einzelnen zur Verwirklichung einer allgemein bedeutenden That, einer historischen Idee. Und so kann denn auch das an sich Unhistorische historisch werden. — Eben so bei Shakspeare. Alles ist bei ihm Handlung, jedes Wort dramatisch, nirgends leeres Geschwätz. Nichts steht bei ihm allein; jede Rede, jede That, wenn auch anscheinend rein subjektiv, hat ihre Beziehung zum Ganzen, ist organisches Glied der Einen großen Action, wirkt wesentlich mit zur Entfaltung der Einen allgemein bedeutenden Grundidee des Stücks. Und

dennoch hat jede Figur zugleich ihre eigene Bewegung, ihre Freiheit und Selbstständigkeit; jede verfolgt zugleich ihre besonderen Interessen, stellt sich in das ihr angemessene Verhältniß zur Idee des Ganzen, und faßt dieselbe in eigenthümlicher Weise auf. Durch dieses Kämpfen dafür und dawider, durch diese mannichfaltigen Farben und Brechungen des Einen Lichtstrahls kommt der wahre Inhalt der Dichtung mit einer Vollständigkeit, Klarheit und Bestimmtheit zu Tage, wie sie das antike Drama nie, von den Neueren nur wenige erreicht haben.

Aus Shakspeare's so ganz historischer Auffassungs- und Darstellungsweise gehen einerseits die charakteristischen Haupteigenthümlichkeiten seiner Poesie hervor, andererseits sind letztere die nothwendigen Hebel und Organe, durch die erst das Drama zum vollen poetischen Abbilde der Geschichte werden kann. Zuerst die entschiedene Eigenthümlichkeit seiner Sprache. Welcher durchgreifende Unterschied, welche weite Entfernung von Calderon und Göthe oder den späteren Englischen Dramatikern! Nur in einigen seiner näheren Vorgänger und Zeitgenossen finden sich deutliche Anklänge einer inneren Verwandtschaft. Diese Eigenthümlichkeit ist zunächst bedingt von der Natur der Englischen Sprache überhaupt. Alles, was ich oben von letzterer gesagt habe: das Knochige und Sehnige derselben, die Lockerheit der Zusammenfügung, Gleichgültigkeit gegen die logischen Gesetze bedingt durch ihre Armuth an grammatikalischen Formen, Dürftigkeit im Ausdrucke des Abstrakten und Allgemeinen, namentlich der Thätigkeiten und Zustände des in sich gekehrten, von der Außenwelt abgewendeten Geisteslebens, neben großer Fülle und Präcision in der Bezeichnung von Allem, was in der Sphäre des Wollens und Handelns, des concreten, praktischen Lebens vorgeht, — Alles das gilt auch von der Shakspeareschen Diction. Insbesondere tritt in ihr jener dialogische Charakter stark und entschieden hervor. Shakspeare philosophirt niemals, er stellt nirgend abstrakt allgemeine, auf sich selbst beruhende Betrachtungen an; die einsamsten Monologe seiner Figuren sind noch immer Unterredung zwischen dem Ich und seiner Umgebung, zwischen dem betrachtenden Geiste und der Natur der Dinge. S. erzählt auch niemals bloß; seine Berichte und Schilderungen sind vielmehr wiederum gleichsam Dialoge oder Disputationen der berichteten Thatsachen, der beschriebenen Gegenstände unter und gegen einander. S. versteht es die zartesten,

geheimsten, dunkelsten Regungen der Seele aus ihren verborgenen Tiefen an's Licht zu ziehen; aber seine Empfindungen und Gefühle, obwohl in der Sprache der Musik, in den wohlklingendsten Melodien ausgedrückt, haben dennoch ein dialogisches Gepräge und ihr sprachlicher Ausdruck gleicht jenen Musikstücken, in denen verschiedene musikalische Gedanken, harmonisch verknüpft, gleichsam unter einander concertiren. Dabei ist seine Diction überall durchzuckt von den Blitzen und Streiflichtern des Witzes im weiteren Sinne des Worts, d. h. der Fähigkeit des Geistes, das Disparateste zu einigen, in dem Verschiedensten noch Aehnlichkeit, in dem Aehnlichsten noch Verschiedenheit zu entdecken; seine Bilder und Gleichnisse sind eben so zahlreich als inhaltsvoll, aber selten weitläufig ausgeführt, sondern kurz, abspringend, Eines in das andre übergehend. Dasselbe gilt von allem und jedem Inhalte der Rede. Dadurch erhält die Sprache eine eigenthümliche, innere Unruhe, als pulsire in ihr ein vollsaftiges, überreifes Leben, als schwelle sie von verborgenen Quellen, die in jedem Augenblicke hervorzubrechen suchen. Der Pulsschlag dieses Lebens ist aber nicht die weiche, runde Wellenlinie der Schönheit, sondern der Rhythmus der Shakspeareschen Diction gleicht im Allgemeinen mehr dem kurzen, winklichen Wellenschlage des Meeres in der Nähe der Ufer, wo die hingehende mit der vom Gestade zurückkehrenden Welle sich begegnet. Darum sinkt sie niemals in Weichlichkeit und Süßlichkeit herab; ihr Ausdruck des Zarten und Anmuthigen hat vielmehr stets zugleich etwas Pikantes, ihre Schönheit etwas Kräftiges und Energisches, ihre Erhabenheit etwas Kühnes, Verwegenes, zuweilen sogar etwas Wildes. Sie ist reich, hier und da überreich an Wortspielen, Antithesen und Pointen; sie überrascht gern durch seltsame, blendende Schlagwörter, unerwartete Wendungen und anscheinende Abschweifungen; aber sie ist stets im höchsten Grade bezeichnend, prägnant, treffend, weil sie ihren Inhalt nicht von außen aufnimmt, ihn nicht wie einen Gegenstand der äußeren Wahrnehmung bloß beschreibt, sondern ihn durch die innen wirkende produktive Phantasie gleichsam unmittelbar *schafft* und mit der Bezeichnung dem bezeichneten Gegenstande selbst Leben und Daseyn giebt. —

Diese Eigenthümlichkeiten der Shakspeareschen Diction treten freilich nicht überall gleich stark hervor. Shakspeare's Sprache ist vielmehr in seinen verschiedenen Werken sehr verschieden; na-

mentlich hat sie, wie schon oben angedeutet worden, in den älteren Dramen eine etwas andere Haltung als in den jüngeren. Allein der Unterschied betrifft nur ein Mehr oder Minder; das innere Wesen ist überall dasselbe. Sie gleicht dem Laufe eines mächtigen Stromes. In seinen frühesten Arbeiten ist sie noch hier und da unbehülflich, rauh, ungleich, hier zu rasch, dort langsam und stockend, zuweilen übertrieben, aber niemals matt und leer. In den Werken seiner mittleren Zeit, nachdem er festen Fuß gefaßt auf dem heiligen Boden der Kunst, wird sie ebener und glatter, klarer, sorgfältiger, sie gewinnt an äußerm Reichthum wie an innerer Fülle und Gediegenheit, ohne an Kraft des Falles und Gewalt der Strömung zu verlieren: der Fluß schlängelt sich durch die Ebene in mannichfaltigen Windungen glänzend dahin. In seinen späteren Dramen endlich vertieft sie sich immer mehr in sich selbst, der Strom wird schiffbar und trägt oder verschlingt, was sich ihm anvertraut; die Wogen werden immer mächtiger und eilen, mit schäumender Brandung die Ufer schlagend, in reißender Schnelligkeit ihrem Ziele zu. Größere Tiefe und Kraft, eine schlagende Schärfe des einzelnen Ausdrucks, eine gewisse Zerrissenheit der Rede, die vom Gegenstande anscheinend abspringt, in Wahrheit aber, den Zusammenhang im Großen vor Augen behaltend, ihn nur um so heller beleuchtet, endlich eine größere, oft harte und eckige, aber stets um den innersten Kern concentrirte Gedrungenheit, eine nicht äußerliche (quantitative), sondern innere (qualitative) Kürze, die aus der Eile und geraden Richtung zum Ziele entspringt, — das sind die Kennzeichen der jüngsten Arbeiten des Dichters. Seine Sprache ist im Allgemeinen weder durchweg edel und erhaben, noch durchweg zierlich, anmuthig und schön. **Our sweetest Shakspeare** — wie ihn Pope nannte — ist zugleich der rauheste und herbste aller Dichter. Das Größte steht dicht neben dem Kleinsten, das Erhabenste neben dem Gemeinen, das Widerwärtigste neben dem Schönsten, der höchste poetische Aufschwung neben der alltäglichen Redeweise des gemeinen Lebens. Aber durch alle diese Unterschiede und Gegensätze zieht sich Eine Urgestalt der Sprache hindurch, die ich die poetische Sprache der *Geschichte* nennen möchte. Shakspeare's Diction ist durchweg *historisch* und darum *dramatisch*, dramatisch und darum historisch. Bei ihm ist die Rede überall geistige *That*, die eben so individuell

dem Sprechenden angehört, als sie wesentliches Glied der ganzen Action ist. Das Gefühl, der Gedanke, die Reflexion erscheinen nicht in völliger Reinheit, sondern überall gefärbt und gestaltet von der Thatkraft des Willens, deren Beschaffenheit und Inhalt das Grundprincip der menschlichen Persönlichkeit, den Charakter bildet. Nur als Charakter durch die Thatkraft ihres Geistes sind die Menschen historisch und dramatisch. Ist der Ausdruck der Empfindung, des Gedankens, der Reflexion, ist jedes Wort in diesem Sinne That, so folgt zunächst von selbst, daß es überall vom Charakter, der Situation, der Stimmung und dem Zustande des Sprechenden abhängig erscheinen muß; es folgt aber auch, daß die Rede wie die That durchweg Festigkeit, Entschiedenheit, objektive Bestimmtheit haben, sich nicht gehen lassen kann, sondern wie die That überall an das Gegebene sich anschließen, es rüstig ergreifen oder zu überwinden suchen muß. Nur in der stillen Zurückgezogenheit des Geistes in sich selbst, in einsamer Beschaulichkeit, in der die Willenskraft nur träumerisch mitwirkt, kann die Rede ihrem Inhalte gemäß, im langen ebenen Flusse sich ausbreiten. Ist der Geist thatkräftig erregt, in das Leben und seine Entwickelung wirksam eingreifend, so wird die Rede, auch wo sie blos innere Zustände offenbart, sowohl die raschere Bewegung, den unruhigen, bald gehemmten, bald beschleunigten, hier und dorthin ausbeugenden Gang, wie die angestrengte Kraft, die Fülle und Gedrungenheit des thätigen historischen Lebens theilen müssen. Die Breite und Flüssigkeit, welche der Ausdrucksweise des Gefühls, der Contemplation und wissenschaftlichen Forschung angehört, ist im Allgemeinen undramatisch und unhistorisch; das historische Wort will Kraft, Kürze des Witzes, Schärfe des Gedankens. Es ist nothwendig eben so mannichfaltig, groß und klein, erhaben und niedrig, schön und häßlich wie die geschichtliche That selbst. Aber weil es zugleich nur lebendiges Glied der Einen großen Action, der dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee ist, so verliert sich das Niedrige, Häßliche und Alltägliche in der Bedeutung, Größe und Schönheit der Idee; von ihr getragen und beseelt wird es selbst idealisirt.

Was die Verskunst anbetrifft, so zeigt Shakspeare das tiefste Verständniß jener großen Vortheile, welche, wie wir gesehen haben, der Blankvers dem dramatischen Dichter gewährte. Keiner handhabt ihn mit größerer Virtuosität, keiner versteht ihn ge-

nauer allen Wendungen der Action anzupassen, Keiner weiß ihn geschickter bis zur Höhe der schwungvollsten lyrischen Rhythmen hinaufsteigen und in die Ebenen der Prosa wieder zurücksinken zu lassen, Keiner versteht es besser, des Wechsels zwischen gebundener und ungebundener Rede zur Belebung der Darstellung sich zu bedienen. Auch hier entspricht wiederum die Mannichfaltigkeit der bald leise in einander übergehenden, bald schroff gegen einander contrastirten Formen dem Wechsel, der Beweglichkeit und Vielseitigkeit des historischen Lebens. —

Nicht minder als die Sprache ist Shakspeare's Weise zu *charakterisiren* ganz vom historischen Geiste durchdrungen, Ausdruck und Organ seiner Anschauung vom Wesen des Dramas. Seine tiefe Menschenkenntniß ist, wie Schlegel bemerkt, zum Sprüchwort geworden. Sie ist indeß bei ihm keineswegs Resultat scharfer empirischer Beobachtungen; eine solche Welt- und Menschenkenntniß macht wohl einen guten Diplomaten, Moralisten oder Handelsjuden, aber keinen Dichter. Seine treffenden Schilderungen von so mannichfaltigen, ganz abnormen und seltenen Seelenzuständen (Melancholie, Blödsinn, Wahnwitz, Nachtwandeln ꝛc.), die er unmöglich alle aus der Erfahrung kennen konnte, beweisen vielmehr, daß sie hervorgegangen ist aus der tiefen dichterischen Anschauung vom Wesen der Menschheit und ihrer Geschichte. Der Dichter hat kraft seiner künstlerischen Phantasie die wahre Urgestalt (εἶδος-Idee) des Menschen stets lebendig vor Augen; je größer er ist, desto reiner und klarer, desto vollständiger, desto unabhängiger von äußeren Einflüssen. Das ist das wahre *Ideal* aller Kunst. Es widerspricht nicht der Wirklichkeit, weicht nirgend von ihr ab, geht nirgend über sie hinaus; in ihm liegt vielmehr alle Wirklichkeit, die ganze Mannichfaltigkeit aller möglichen einzelnen Charaktere beschlossen. Nur *in* einzelnen Charakteren kann es dargestellt werden, ohne von ihnen weder für sich genommen, noch in ihrer Gesammtheit je ganz erschöpft zu werden. Denn immer neu und eigenthümlich tritt es hervor in jeder individuellen Beschränkung, in jeder besonderen Lage der Verhältnisse und Lebensbedingungen, bei jeder neuen Wendung der Geschichte, weil ja alle Seiten der Außenwelt stets selbst zu ihm gehören als organische Glieder seiner eignen Wesenheit. Es ist selbst nichts anderes als der Geist der Menschheit in seinem weltlichen Dasein und seiner geschichtlichen

Entwickelung. Alle Shakspearesche Charaktere sind nur einzelne, durch Zeit und Raum bedingte, durch das Maaß und die besondere Composition allgemein menschlicher Eigenschaften, Kräfte und Fähigkeiten, Tugenden und Fehler individualisirte Gestalten dieser Urgestalt, besondere Personen der Einen Urpersönlichkeit. Allein so ist es bei jedem ächten Dichter. Die Eigenthümlichkeit und Größe Shakspeare's besteht einerseits darin, daß während bei anderen Dichtern (wie sich z. B. an Calderon und Göthe zeigen läßt) jene menschliche Urpersönlichkeit selbst schon eine besondere Gestalt, eine eigene Physiognomie von dem besondern Charakter ihres Jahrhunderts und ihres Volkes angenommen hat, getrübt von den einseitigen Interessen, Ideen, Richtungen ihres Zeitalters, sie von Shakspeare in größerer Reinheit und Ursprünglichkeit und eben deshalb in größerer Vollständigkeit, in einer überwiegenden Fülle von individuellen Charakteren angeschaut und dargestellt erscheint. Darum findet man nach mehr als zweihundert Jahren in seinen Figuren so viele alte Bekannte wieder; darum sind seine Römer, obwohl, wie Göthe sagt, eingefleischte Engländer, doch zugleich durch und durch Römer; denn auch Engländer würden in römischen Verhältnissen und Zeiten gerade so aussehen, gerade so denken und handeln; darum sind seine Franzosen und Italiener, seine Dänen und Deutschen aus allen Zeiten, obwohl gleichermaßen eingefleischte Engländer des 16ten Jahrhunderts, doch so volle, leibhaftige Persönlichkeiten, die in andern Kleidern und Gestalten, mit andern Interessen, andern An- und Absichten noch immer auf Erden herumwandeln. Shakspeare's Größe und Eigenthümlichkeit zeigt sich andrerseits darin, daß er, ohne die Gränzen der Individualität zu überschreiten, ohne die einzelne Figur im Mindesten zu idealisiren, vielmehr trotz der schärfsten und prägnantesten Individualisirung seiner Charaktere dem Ganzen doch eine ideale, allgemein gültige Bedeutung zu geben weiß. Dies erreicht er freilich vorzugsweise durch seine Weise der Composition, von der sogleich die Rede sein wird. Er erreicht es aber auch durch seine Weise zu individualisiren. Er individualisirt nicht, wie B. Jonson, durch einseitiges Hervorheben einzelner Charakterzüge, oder wie Beaumont und Fletcher durch Uebertreibung und Verzerrung, sondern dadurch, daß er den ganzen Reichthum der Elemente, Kräfte und Eigenschaften der menschlichen Natur in den Charakter seines Helden nie-

verlegt, dieser Fülle von Zügen aber in ihrer Zusammenfassung und Zuspitzung zum Ich eine eigenthümliche, individuelle Gestalt zu geben weiß. Sieht man daher auf die einzelnen Elemente des Stoffes, aus dem seine Figuren bestehen, so glaubt man nur die Eine, allgemeine, sich stets gleichbleibende Substanz des menschlichen Wesens vor sich zu haben; betrachtet man dagegen die Form, die dieser Stoff erhalten hat, so zeigt sich die größte Mannichfaltigkeit des Besondern und Individuellen. Wie verschieden z. B. sind Romeo und Hamlet, Othello und Macbeth, Julia und Desdemona, und doch sind es im Wesentlichen dieselben Stoffe, aus denen diese Gestalten gewebt sind. Der volle, ganze Mensch hat aber immer zugleich etwas Ideales, etwas Vor- und Urbildliches; es kommt nur darauf an, ihn nicht stückweise, sondern in seiner Ganzheit auch darzustellen, den innersten Kern bloßzulegen: in der Tiefe der Individualität — sobald sie nur wahre Tiefe hat — liegt immer auch, obschon oft verkrüppelt und verunstaltet, die allgemeine ewige Idee des menschlichen Wesens. Darum, weil man bei Shakspeare's Charakteren in diesen innersten Kern, in diese unergründliche Tiefe so klar hineinsieht, scheinen sie, wie Göthe sagt, bloß natürliche Menschen zu sein, und sind es doch nicht.

Es wurde schon oben gezeigt, daß Shakspeare als Dichter von den besonderen Tendenzen und Ideen seines Zeitalters wenig berührt erscheint. Nur die ächt poetische Färbung der ganzen Lebensansicht, die besonnene Thatkraft, die Willens- und Charakterstärke, der begeisterte Aufschwung einer Nation, die nach langen inneren Kämpfen sich wieder einmal Eins fühlt und ihre Kraft nach außen in glänzenden Thaten bewährt, kurz nur die allgemeinen Grundzüge im Geiste der Englischen Nation gegen Ende des 16ten und zu Anfang des 17ten Jahrhunderts spiegeln sich in seinen Dichtungen ab und drücken ihnen das Gepräge ihrer Zeit auf. Dieß aber waren gerade ächt dramatische und ächt historische Züge. Im Drama, weil es eben so sehr Geschichte als Poesie ist, muß jede Person im Lichte einer allgemeinen poetisch-historischen Lebensansicht, als Ausdruck eines allgemeinen Zeit- und Volkscharakters, vornehmlich aber von Seiten ihrer geistigen Thatkraft, ihrer Charakter- und Willensstärke hervortreten. Alle andern Eigenschaften und Fähigkeiten, Zustände und Stimmungen des Geistes können sich nur

geltend machen, sofern sie durchdrungen und bedingt von der Thatkraft, in lebendiger Beziehung stehen zu den Handlungen der einzelnen Personen wie zur Action und Grundidee des Ganzen.

So charakterisirt Shakspeare, und diese wahrhaft historische Art der Charakteristik ist der zweite eigenthümliche Vorzug seiner Poesie.

Ist dieß die rechte Weise, so folgt von selbst, daß es ein Fehler ist, wenn die Einen (z. B. Schröder, Iffland, auch wohl Lessing u. A.) glauben, jede Person müsse bis ins kleinste Detail hinein, in allen ihren singulären Verhältnissen, Tugenden und Fehlern, Leidenschaften und Begierden, Gefühlen und Gedanken, kurz völlig nackt dem Zuschauer sich blos stellen: da giebt es, wie auf einem anatomischen Theater, eine widerwärtige Sektion nach der andern; da ist jeder Held sein eigner Castellan, und führt bedientenartig alle Welt in allen Winkeln und Rumpelkammern herum; in ellenlangen Monologen wechseln langweilige Selbstbekenntnisse mit Ergüssen der Empfindung ꝛc. ab. Aber über der Conduitenliste des ganzen Lebens und dem vollständigen Register aller Qualitäten und Quantitäten kommt es nicht zur That, geht die volle organische Einheit der Anschauung vom Charakter der Person verloren. Die Weltgeschichte hat keine Zeit, weitläufige Expectorationen von Jedermann anzuhören; sie läßt auch Niemandem Zeit dazu. Die dramatische Poesie ist gar nicht da, um einen oder den andern einzelnen Menschencharakter in seiner ganzen Blöße aufzudecken; — das wäre eine ärmliche Kunst, nicht weit verschieden von dem Handwerk des gemeinen Porträtmalers. Soll sie den menschlichen Geist in der Mannichfaltigkeit seiner selbstständigen individuellen Glieder, bedingt und getragen von den Verhältnissen seines weltlich-historischen Daseins darstellen, so kann sie jedem einzelnen Charakter auch nur so weit Spielraum für seine eigne Entfaltung lassen, als er lebendiges, nothwendiges Glied des Ganzen ist, d. h. so weit er wesentlich in die Entwickelung der Action und der Grundidee des Ganzen eingreift. — Ist es so, so ist es dann nicht minder fehlerhaft, wenn im Drama statt bestimmter lebendiger Individuen nur allgemeine, hohle und abstrakte Formen oder Gattungsbegriffe von Menschen sich vergeblich abmühen, wie wirkliche Menschen zu erscheinen. Da tritt auf die Bretter, «die die Welt bedeuten,» statt eines despotischen Königs ein abstrakter Tyrann, aller Mensch-

lichkeit entkleidet, ein Schema von Lastern und Verbrechen; statt eines feurigen, gefühls- und gedankenreichen, aber um so mehr der menschlichen Beschränktheit unterworfenen Jünglings, ein allgemeiner junger Mensch, der nur Gefühl und Phantasie, nur Edelmuth und Aufopferungssucht, oder von selbstgemachten Idealen beseelt, nur Leidenschaft und Gluth ist; statt des Schwachen die Schwachheit, statt des Narren die Narrheit selbst. Damit aber erscheint die Geschichte statt in ihrer Wahrheit, getragen und entwickelt von lebendigen individuellen Charakteren, vielmehr wie ein Spielball gewisser allgemeiner Begriffe, abgezogen von menschlichen Zuständen und Eigenschaften oder von besondern Ansichten, Richtungen und Interessen einzelner Zeiten; statt des vollen ganzen Menschen machen einzelne menschliche Kräfte und Fähigkeiten, Tugenden und Fehler in ihren Masken eine allegorische Weltgeschichte, die der wirklichen gleicht, wie die Seifenblase der Weltkugel. — Wie Shakspeare zwischen beiden Extremen überall die rechte Mitte zu treffen weiß, mit wie richtigem Maaße er jedem Charakter gerade so viel Raum für seine Entwickelung zumißt, als ihm in seinem Verhältniß zur ganzen Darstellung gebührt, in wie lebendige Wechselwirkung und Beziehung er die einzelnen Personen zu setzen weiß, so daß der Eine in und mit dem Andern charakterisirt erscheint; wie er umgekehrt im Einzelnen das größte Talent zeigt für die Geschichtschreibung der Seele, alle Stufen der geistigen Entwickelung, alle Falten des Herzens, alle Sophismen und Winkelzüge des Bewußtseins aufdeckt, durch die eine dunkle Regung allmählig sich aufhellt und festsetzt, zum Triebe wird, der Trieb zur Begierde, die Begierde zur Leidenschaft, der kaum geborne Gedanke zum Entschlusse, der Entschluß zur That reift; wie er den alltäglichsten Seelenzuständen Bedeutung zu geben, und mit derselben Lebendigkeit und Wahrheit nicht nur jene seltsamen Geisteskrankheiten (Melancholie, Wahnsinn ꝛc.), sondern auch die Geister-, Feen- und Hexenwelt, die wunderbaren, zwischen Mensch und Dämon in der Mitte stehenden Ausgeburten der Phantasie darzustellen weiß, um aus einer andern Region des Weltalls, von einem excentrischen Standpunkte aus die menschliche Natur zu beleuchten; — das wird ein aufmerksamer Leser leicht selbst in seinen Dramen bemerken und zu würdigen wissen.

Allein jenes Durchscheinen des Allgemeinmenschlichen durch das Individuelle, jene Durchsichtigkeit der Charaktere, wie der

organische Verband und die richtige Stellung aller einzelnen Figuren zum Ganzen der Action, — diese ächt historische Art zu charakterisiren kann dem Dichter nur gelingen, wenn er es versteht, alle handelnden Personen in ein solches Verhältniß zur allgemeinen Grundidee des Ganzen zu setzen, daß an ihnen gleichsam alle Lichtstrahlen der Idee sich brechen und in besonderer Färbung sich abspiegeln, jeder Charakter also in seiner Art als Träger der allgemeinen Idee erscheint. Sie, die das Ganze beherrscht, wird dadurch zugleich zum Schicksal für jeden Einzelnen; jeder trägt in seinem Charakter zugleich sein Schicksal in sich, gerade wie im wirklichen Leben Glück und Unglück des Menschen abhängig erscheinen von seiner selbstgewählten Stellung zum Zwecke und Inhalte der Geschichte.

Damit ist das wahre, dem Wesen der Geschichte entsprechende Princip der dramatischen Composition angedeutet. Der abgedroschene Vorwurf, als sei Shakspeare nur ein regelloses, blindlaufendes Genie, das ohne Bewußtsein, plan- und ziellos seinen Phantasieen sich überlasse, und daher wohl im Einzelnen Vortreffliches leiste, aber kein abgerundetes, organisches Ganzes zu liefern vermöge, bedarf wohl kaum noch der Widerlegung, die ohnehin nicht hier, sondern nur in einer genauen Kritik seiner einzelnen Dramen gegeben werden kann. Man bemerkte nicht einmal, daß der Ausdruck: «wildes, regelloses Genie», einen sich selbst vernichtenden Widerspruch in sich trage. Denn gerade das Kosmische, Naturgemäße, durchaus Nothwendige seiner Schöpfungen ist das erste und sicherste Kriterium des Genies. Der Genius, dieser protenzirte Geist, dem von Natur in irgend einem Gebiete des Lebens die Herrschaft über dessen Kräfte und Formen angeboren ist, muß doch seinem Begriffe nach das Wesen und die nothwendigen Eigenschaften des Geistes am bestimmtesten und reichhaltigsten in sich haben. Der Geist ist aber nur Geist, frei und selbstbewußt, durch die Herrschaft über sich selbst und seine innere Welt, wodurch er erst die Herrschaft über die Außenwelt zu behaupten vermag. Herrschaft ohne Ordnung, ohne planvolle, zweckmäßige Einheit ist ein Unding. Im geistigen Reiche der Menschenwelt kann sie daher nicht ohne die Macht der Sittlichkeit, sie muß selbst zugleich Ausfluß der sittlichen Größe sein. Ein unsittliches Genie ist kein Genie; es sinkt durch diesen Beisatz sogleich zum bloßen Talente herab, wie

Lord Byron und so viele Dichter und Künstler unserer Zeit beweisen. Wer sich selbst nicht beherrschen kann, der kann auch nicht Andere, am wenigsten die Kunst, Wissenschaft und Philosophie beherrschen. Shakspeare's hohe sittliche Reinheit ist daher unstreitig ein Haupthebel seiner Genialität. Die Meinung aber, die besonders von einigen schwankenden, mißverstandenen Aeußerungen Plato's herstammt: als sei der Dichter in seiner Begeisterung ganz gedanken- und bewußtlos, nur Organ einer höheren Macht ꝛc., gehört zu den mancherlei Irrthümern, die einer Seuche gleich von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzen. Plato meinte vornehmlich nur, daß der Dichter und Künstler überall mit einer gewissen Bewußtlosigkeit, aus einer innern Nothwendigkeit heraus wirke und schaffe. Und das ist auch ganz richtig. Es hat seinen Grund darin, daß bei der künstlerischen Thätigkeit das tiefsinnigste, geordnetste Denken so ganz im Schaffen und Gestalten aufgeht, daß der Geist darüber seine Duplicität verliert und auf sein Thun nicht zu reflektiren vermag. Die dauernde innige Gemeinschaft zwischen dem Dichter und seiner Dichtung, das Uebergewicht der Phantasie und Empfindung in seinem Geiste, wodurch er überall das Einzelne im Ganzen und umgekehrt anschaut, widerspricht den scharfen Sonderungen des Verstandes und der Reflexion; und so mag es kommen, daß er selbst *nach* Vollendung seines Werks nicht Rede darüber stehen kann. Des Künstlers Sprache ist eben Poesie, Musik, Malerei; in einer andern Form kann er nicht mit derselben Tiefe und Klarheit sich ausdrücken. Wer wird vom Pferde verlangen, daß es bellen solle? Eben so thöricht ist der Schluß, weil der Dichter nicht philosophiren, weil er in philosophischer Form nicht sagen kann, was er gewollt und gedacht habe, so habe er es auch gar nicht gewußt, sondern gedankenlos vor sich hin phantasirt, was ihm Gott weiß wer eingegeben. Göthe hat in späteren Jahren gelegentlich den ideellen Mittelpunkt von einigen seiner Dichtungen selbst anzudeuten gesucht. Allein wie grell stechen diese authentischen Interpretationen in ihrer Magerkeit und Oberflächlichkeit gegen die Tiefe und Fülle des poetischen Gebildes ab! Von Shakspeare wissen wir glücklicherweise keine solche Aeußerungen. Sein Zeitalter war zwar nicht arm an reflektirender Kraft; aber es fiel kaum einem Andern, geschweige denn den Dichtern selbst ein, ihre Werke philosophisch zu anatomiren, um die **disjecta membra poetae** et-

wa zu einem s. g. reinen Gedanken wieder zusammenzukleben. Erst Ben Jonson und seine Nachfolger brachten das Reflektiren und Kritisiren ex professo auf.

Daß Shakspeare dennoch über allerlei Dinge, über Natur und Geschichte, Religion, Kunst und Sittlichkeit gedacht, tief gedacht habe, müssen selbst seine verstocktesten Gegner einräumen, weil ihnen in jeder Scene die glänzendsten, größten und feinsten Gedanken in die Augen springen. Nur über die Composition, Anlage und Entwickelung seiner Dichtungen soll er gar keinen Gedanken gehabt, da soll ihm alles Bewußtsein ausgegangen sein. Sucht man freilich in einem Kunstwerke nur den logischen oder wissenschaftlichen Zusammenhang, nur den prosaischen Fortschritt von Ursache und Wirkung, oder gar ein mechanisches Uhrwerk, wo Rad in Rad, Zahn in Zahn ohne alle lebendige Freiheit mit mathematischer Berechnung ineinandergreift; so wird man weder bei Shakspeare, noch in den besten griechischen Tragödien, die doch als mustergültig von Allen anerkannt werden, Plan und Ordnung entdecken können; die herrlichsten Chöre des Sophokles würden als unnützer Plunder über Bord geworfen werden müssen. Allein die künstlerische und insbesondere die dramatische Composition ist kein logisches oder mechanisches Fachwerk; sie ist ein organisch lebendiger, geistiger Kosmos. Wie sie die Weltgeschichte repräsentiren soll, so hat sie ihr Vorbild an deren ewiger Ordnung und organischer Entwickelung. Wie hier eine unendliche Mannichfaltigkeit selbstständiger, frei sich bewegender Individuen zu einer vielgegliederten Einheit zusammenstrahlt, und zu Einem ewig unverrückbaren Ziele sich fortbewegt, so soll im Drama jede Figur ihr eignes freies Feld behaupten, und doch alle um Einen Mittelpunkt sich gruppiren, zu Einem Zwecke in einander wirken. Die Grundidee jedes ächten Kunstwerkes ist nichts anderes als dieser organische Mittelpunkt, von dem und in den alle Radien aus- und eingehen; sie ist es durch die Herrschaft, die sie in der oben angedeuteten Weise als wahre Schicksalsmacht, ohne die Freiheit der Einzelnen zu beschränken, vielmehr gerade durch und in deren Freiheit über Alle ausübt. Dadurch, daß zu ihr die verschiedenen Charaktere in das verschiedenste Verhältniß mit völliger Unabhängigkeit sich selbst stellen, die Einen ihr feindlich entgegenarbeiten, um sie wider ihren Willen zu fördern und so mit ihrem Thun und Streben an ihr zu

Schanden zu werden, die Andern bewußt oder unbewußt aus eignem Interesse, eignen Motiven und Absichten ihr folgen; — dadurch erzeugt sich zugleich eine solche Fülle der Gestaltung, die Idee breitet ihren ganzen Inhalt so vollständig aus, daß auch von dieser Seite das Drama zum lebendigen Abbilde der Weltgeschichte wird. Und Shakspeare, dessen tiefe Menschenkenntniß im Einzelnen Niemand leugnet, er solle den nothwendigen organischen Verband der Einzelnen untereinander und zum Ganzen, die Grundbedingung der Thätigkeit und Entwickelung des menschlichen Geistes, verkannt haben? Auch darin liegt ein Widerspruch. Der Charakter des Einzelnen läßt sich ja gar nicht wahrhaft erkennen, und noch weniger darstellen, ohne seine Stellung zu allen Theilen seiner Umgebung, ohne die Ordnung und den Mittelpunkt des Kreises, darin er steht, durchschaut zu haben: das Einzelne in seiner abstrakten Einzelheit ist ein todtes Unding; in dieser Welt ist Nichts absolut für sich, sondern nur in seiner Beziehung zu Andern und zum Ganzen das, was es ist.

Shakspeare strebte also ohne Zweifel nach innerer Einheit wie nach äußerer Abrundung, Klarheit der Anordnung und Harmonie der Gliederung. Und wodurch erreichte er sein Ziel? Die äußere Abrundung, die klare, übersichtliche Zusammenstellung und harmonische Gliederung der einzelnen Scenen, kurz das, was man die Schönheit der äußeren Composition nennen kann, dadurch, daß er von Anfang an den Mittel- und Wendepunkt der Action fest in's Auge faßt und im Auge behält, daß jede Scene ein sicherer, wohl abgemessener Schritt zu einem bestimmten Ziele ist, und daß er, wie ein geschickter Weber, die einzelnen Fäden so in einander schlingt, daß sie, ohne sich je zu verwirren, das bestimmte Dessein des Ganzen klar und deutlich zur Anschauung bringen. Dieses Dessein ist aber eben die Grundidee, in welcher die innere Einheit des Ganzen seinen Trag- und Stützpunkt hat. Die Zweckmäßigkeit der äußeren Composition ist mithin durch die Schönheit und Harmonie der inneren dergestalt bedingt, daß jene ohne diese unmöglich ist: fehlt das bestimmte Dessein, so wird das Gewebe entweder eine leere Fläche oder ein wirres Chaos durcheinander laufender Fäden. Wie aber gewinnt nun S. diese innere Einheit, diesen Quellpunkt aller Schönheit der Composition? Dadurch, daß er, wie schon vielfach angedeutet, Eine Idee, einen jener Lichtblicke des Geistes, die das ganze

Dasein in einer neuen Gestalt und Färbung zeigen, d. h. eine bestimmte, von einem besonderen Gesichtspunkte aus gewonnene Anschauung des ganzen menschlichen Lebens und Wesens, dem Drama zu Grunde legt, und dieselbe zum bestimmenden Princip der Wahl der Charaktere, der Anlage der Intrigue, der Führung der Action, der Verwickelung und Entwickelung des Knotens, kurz zum organischen, lebendigen Mittelpunkte, zur Alles durchdringenden Seele der ganzen Darstellung macht. Wollte das Englische Drama den festen Grund und Boden des wirklichen historischen Lebens nicht verlassen, wollte es die ihm eigenthümliche reiche Mannichfaltigkeit individueller Charaktere und Handlungen beibehalten, wollte es nicht, wie die Griechische Tragödie und die Aristophanische Komödie, die einzelnen Figuren über das Maaß natürlicher Menschen hinaus zu einer typischen Idealität erhöhen, welche dann auch der dargestellten Handlung eine ideale Bedeutung zusicherte, so war jene Weise der Composition das einzige Mittel, um der Darstellung ein ideales Gepräge zu geben und die einzelnen Charaktere und Handlungen über die gemeine Wirklichkeit hinaus in das ewige Reich der Schönheit zu erheben. Denn die einzelne Handlung ist an sich ohne alle ideale Bedeutung, und der einzelne individuelle Charakter kann vermöge der eben bezeichneten Art der Charakteristik immer nur etwas Ideales erhalten, d. h. das Ideal nur mittelbar, theilweise, einseitig darstellen. Ist aber die dem Drama zu Grunde liegende Idee wahrhaft poetisch und somit nur eine bestimmte Modification einer wahrhaft idealen Weltanschauung; und sind die einzelnen Charaktere nur die Träger dieser Idee, ihre Handlungen und Lebensschicksale nur die Ausflüsse der Entwickelung und Verwirklichung derselben, so werden sie eben damit selbst in die Sphäre der Idealität erhoben: die concrete historische Wirklichkeit wird zum Ausdrucke einer idealen Welt, in der jedes einzelne an seinem Theile das Ideal, die Schönheit, darstellt. Würde indeß die Idee nur an Einer einzigen Handlung und ihren Gliedern, nur an einer Hauptperson und ihren Nebenfiguren zur Darstellung gebracht, so würde ihre Allgemeingültigkeit, ihre Bedeutung für alle Menschen aller Zeiten und Orte nicht zur Erscheinung kommen: der Inhalt des Dramas wäre höchstens für die nachhinkende Reflexion, nicht aber für die unmittelbare Anschauung ein allgemeingültiger, der

nicht bloß die handelnden Personen, sondern auch die Zuschauer selbst betrifft. Es bedarf also einer Mehrheit *verschiedener* Handlungen, einer möglichst großen Anzahl *verschiedener* Charaktere, an denen allen auf gleiche, wenn auch mannichfach modificirte Weise die Eine Grundidee ihre Macht und ihre Wahrheit bewährt. Nur wenn es gelingt, die Idee solchergestalt an dem verschiedenartigsten Stoffe und in der mannichfaltigsten Form *durchzuführen*, kann das Drama die Idealität und Allgemeingültigkeit des ächten Kunstwerks erlangen; das Englische Drama wenigstens konnte nur auf diesem Wege, durch diese Weise der Composition, eine den Anforderungen der Kunst genügende Kunstform gewinnen. Es ist Shakspeare's unsterbliches Verdienst, diese Kunstform gefunden und in seinen Dichtungen ewige Musterbilder derselben aufgestellt zu haben. Dadurch löste er nicht nur, soweit es durch die Composition möglich war, das große Problem, das der Stand der dramatischen Kunst den Dichtern seiner Zeit vorlegte, sondern damit *gründete* er recht eigentlich erst das moderne Drama überhaupt, welches in seiner Eigenthümlichkeit, in seinem Unterschiede vom antiken, sich der formellen Vollendung des letzteren gegenüber nur am Leben erhalten konnte, wenn es ihm gelang, eine Kunstform zu gewinnen, die der antiken an Schönheit und Zweckmäßigkeit nichts nachgab. —

Ich habe im Obigen nur die allgemeinen Grundzüge der Shakspeareschen Weise zu componiren aufgestellt, und muß mich hier vorläufig damit begnügen. Daß S. diese Form der Composition in der That mit der größten Meisterschaft handhabte, daß insbesondere die Eigenthümlichkeit seiner Composition in dem größtmöglichen Reichthume der Gestalten und ihrer Beziehungen zu einander und zur Grundidee des Ganzen, in der harmonischen Gruppirung der verschiedensten Charaktere, in der künstlichen Verspinnung der mannichfaltigsten Fäden der Action zu Einem großen Gewebe, kurz in der möglichst vollständigen Durchführung der Grundidee besteht; daß er sich nicht begnügt, wie andere Dichter, die Idee ihrem wesentlichsten Inhalte nach in gerade fortlaufender Action und in einer nothdürftigen Anzahl einzelner Charaktere zu entfalten, daß er sie vielmehr möglichst zu *erschöpfen* und indem er sie an den freien Thaten und Schicksalen ganz verschiedener Charaktere unter den mannichfaltigsten Situationen, Bedingungen und Verhältnissen des Lebens, zur Anschauung bringt, mit

zwingender Evidenz als ein Allgemeines, allen Menschen Gemeinsames auszuweisen sucht; daß demgemäß die Kreise, die er zieht, stets möglichst weit sind, um die freieste Bewegung zu gestatten, gedrängt voll des buntesten Lebens, ihr Mittelpunkt in der Tiefe verborgen, der Gang, den er geht, keine gerade Linie, sondern in freien Windungen sich dahin und dorthin schlängelnd, und doch der kürzeste Weg zu *seinem* Ziele; daß daher seine Dichtung zum antiken Drama, wo die Idee mit plastischer Klarheit und Einfachheit hervortritt und das Ganze wie jedes Einzelne von Anfang an aufgedeckt zu Tage liegt, den geraden Gegensatz bildet; — kurz, daß seine Composition wiederum ächt *historisch*, und nur darum so complicirt erscheint, daß es freilich seine Schwierigkeiten hat, in den innersten Kern seiner Schöpfungen einzudringen, — das werde ich im nächsten Abschnitte durch eine Kritik seiner einzelnen Dramen näher darzuthun suchen. —

Das endlich, was man gewöhnlich *Erfindung* nennt, entspricht bei Shakspeare wiederum ganz seiner Weise der Charakteristik und Composition. Man versteht darunter, abgesehen davon, ob es des Dichters Eigenthum oder von fremdher entlehnt ist, meist nur die Lage und den Gang, die Verwickelung und Entwickelung der *äußern* Verhältnisse und Umstände, Begebenheiten und Schicksale, das also, was sich als die rein *faktische* Geschichtserzählung von den Charakteren und deren innerem Leben, von der Composition und Grundidee des Dramas ausscheiden läßt. Letztere bilden gleichsam die Seele, die Erfindung den Körper des Kunstwerks. Ihr eigentlicher Kern ist daher Gestaltung der mannichfaltigen Beziehungen zwischen dem Charakter der handelnden Personen und der Außenwelt. Daß z. B. Hamlet im Gefechte mit den Seeräubern gefangen wird, daß im Kaufmann von Venedig Antonio's Schiffe wirklich oder vermeintlich untergehen, — das sind Thaten der Außenwelt, welche unabhängig von den Charakteren, doch auf deren Lebenslauf von Einfluß sind; in solchen Dingen äußert sich vornehmlich die Erfindung im obigen Sinne des Worts. Handelt es sich daher um die *Beschaffenheit* derselben und die darin sich aussprechende Eigenthümlichkeit des Dichters, so ist offenbar die wichtigste Frage die: wie der Dichter das Verhältniß der Außenwelt zum Charakter, zum Wollen und Thun der handelnden Personen sich

denkt? Die Antwort darauf ist schon oben in den Bemerkungen über Shakspeare's Auffassung der dramatischen Kunst und seine Weise der Charakteristik und Composition angedeutet, und wird noch bestimmter in der Entwickelung seiner poetischen Weltanschauung gegeben werden. So viel leuchtet auf den ersten Blick ein, daß, wie Shakspeare's Charakteristik und Composition, so auch seine Erfindung ganz der historischen Wirklichkeit entspricht. In Leben und Geschichte üben die äußeren Verhältnisse, übersehene Umstände, unerwartete Ereignisse und Thaten, das, was man im weitern oder engern Sinne Zufall nennt, mehr oder minder Gewalt aus über die Bestrebungen, Handlungen und Schicksale der Menschen. Der Gang der dramatischen Action kann daher nicht allein abhängig erscheinen von der Individualität der handelnden Personen; diese und jene müssen vielmehr zusammenwirken zur Bildung des faktischen Inhalts der Darstellung; ganz fehlen oder zurücktreten darf keine von beiden Seiten. Wie weit aber die eine oder die andere sich geltend zu machen habe, wie weit die Objektivität der Außenwelt auf die Subjektivität der handelnden Personen einwirken solle, das muß im einzelnen Falle aus der Beschaffenheit der dargestellten Charaktere, besonders aber aus der Grundidee des Stückes sich bestimmen. Gemeinhin hat die erstere in Shakspeare's Komödien einen größeren Einfluß als in seinen Tragödien, eine nothwendige Folge seines Begriffs vom Komischen, wie sich sogleich näher zeigen wird; nur daß auch hier das Aeußerliche, anscheinend Zufällige stets mit Nothwendigkeit hervorgeht aus der Grundidee des Stücks. Danach also modificirt sich die Erfindung. Bei Shakspeare ist sie daher zuweilen ganz einfach (wie im Macbeth, Timon von Athen, einigen Lustspielen: z. B. Wie es Euch gefällt, Sommernachtstraum, Liebes Leid und Lust, und einzelnen historischen Dramen: Coriolan, Heinrich **V.**, Richard **III.**); im Allgemeinen jedoch ist sie complicirt zu nennen. Er bedarf meist einer gewissen Masse des faktischen Inhalts, weil seine Weise der Charakteristik und Composition verschiedene Gruppen handelnder Personen fordert, welche in einander greifend, jede ihre besondere Geschichte haben muß. Nimmt man die einzelnen Gruppen für sich, so kann man sagen: die Erfindung ist überall einfach und ohne großes Gewicht; nur durch die Zusammenfügung der verschiedenen Gruppen zu Einem Ganzen wird sie complicirt. Shak-

speare legt es nie darauf an, eine besonders schwierige oder interessante Verwickelung der Fäden zusammenzuweben; weil bei ihm das Faktum, die Objektivität der Außenwelt, nicht mehr Bedeutung hat, als die Subjektivität der handelnden Personen, beide Sphären vielmehr im organischen Gleichgewichte sich durchdringen und zusammenwirken, so ergiebt sich die Verwickelung auch stets ganz von selbst aus diesem sich gegenseitig bedingenden Zusammenwirken. Das was geschieht, sowie die Verhältnisse und Umstände, unter denen es geschieht, sind daher bei ihm oft ungewöhnlich und außerordentlich, oft aber auch (wie in vielen seiner Lustspiele) ganz alltäglich und gemein. Wie im Leben und in der Geschichte, so herrscht auch bei ihm in dieser Beziehung die größte Mannichfaltigkeit.

In jenem Ineinanderfügen der verschiedenen Gruppen und ihrer Geschichte zeigt sich allein Shakspeare's große Erfindungskraft. Es ist eine seiner Eigenthümlichkeiten, daß er den faktischen Inhalt der Action, oder mit einem allgemeinen Ausdrucke, den Stoff zu seinen Stücken fast überall von fremdher, aus älteren Dramen, Novellen und Erzählungen, Chroniken und Geschichtsbüchern entlehnt hat, und meist sehr genau seinen Gewährsmännern gefolgt ist. Seine eigene Thätigkeit äußert sich meist nur in einer größeren oder geringeren Umbildung, gewöhnlich nur in der weiteren Ausführung und geistigen Vertiefung des Materials, besonders aber in jener Verknüpfung mehrerer einzelner Erzählungen und Begebenheiten zu Einem Ganzen. Wollte man darin einen Mangel an Erfindungskraft erblicken, so würde man verkennen, daß überhaupt kein Dichter seine Stoffe rein aus Nichts schaffen, daß er vielmehr nur das Leben der Menschen, wie es ist, mithin ein Gegebenes, darstellen, d. h. poetisch gestalten, und daß daher jedes ächte Kunstwerk nur das tiefe, wahre Verständniß des in Leben und Geschichte gegebenen Stoffes zu seinem Inhalte haben kann. Daß aber Shakspeare fast überall die Figuren, die er bei seinen Gewährsmännern vorfand, erst zu vollen, ächt poetischen Charakteren erhoben, ihnen erst Geist und Leben eingehaucht, daß er überall dem benutzten Stoffe die Grundidee erst abgewonnen hat, ergiebt die oberflächlichste Vergleichung seiner Stücke mit ihren Quellen. Daß er dieß überall konnte, beweist aber meines Erachtens mehr Kraft und Intensivität des Geistes, mehr Wahrheit und Tiefe jenes Verständnisses, als wenn

er für seine Dramen sich den Stoff hätte selbst erfinden müssen. Nimmt man daher in den Begriff der Erfindung dieses Höchste, den eigentlichen Lebensfunken aller Kunst und Poesie: die Conception der Charaktere und der Grundidee mit auf, worin dann der volle Organismus des Kunstwerks, Charakteristik, Composition, Sprache, Inhalt und Gang der Action zugleich gegeben sind: so wird man Shakspearen eine bewunderswürdig hohe, vielleicht die höchste Erfindungskraft unter allen Dichtern zusprechen müssen. Bei Keinem findet sich eine solche Fülle der verschiedenartigsten Charaktere, bei Keinem ein solcher Reichthum von Ideen, wie wir vorläufig nur auf die Autorität Göthe's hin behaupten wollen (vgl. W. Bd. 45.).

Shakspeare's Erfindung, seine Weise der Composition und Charakteristik und seine Behandlung der Sprache, d. h. die Mittel, durch welche er die große ihm gestellte Aufgabe löste und die in ihrer Eigenthümlichkeit und ihrem harmonischen Zusammenklange seinen dramatischen Styl bilden, sind, obwohl unmittelbare Ausflüsse seines Begriffs der dramatischen Kunst, doch im Grunde nur Formen, deren Inhalt in seiner Auffassung des Verhältnisses zwischen Gott und Welt, des Wesens, des Lebens und der Geschichte der Menschheit, d. h. in seiner poetischen Weltanschauung besteht, und die daher durch letztere wesentlich bedingt sind. Will man also seinen dramatischen Styl vollkommen verstehen, so muß man sich nothwendig von seiner poetischen Weltanschauung ein möglichst klares Bild zu machen suchen. Ich will es im Folgenden versuchen, die Grundzüge derselben zu entwerfen. Sie wurzelt zunächst ihrem allgemeinen Inhalte nach in den Grundideen des Christenthums, wie ein tieferer Blick in seine Dichtungen Jedem zeigen muß. Erst in der christlichen Weltanschauung hat der Satz: Gemüth und Schicksal sind synonyme Begriffe, seine volle, wenn auch einseitige Wahrheit; denn erst in ihr ist der Mensch wahrhaft frei. Im Sinne des Alterthums stand das Schicksal, obwohl getragen und entwickelt vom Wollen und Thun des Menschen, doch seiner Freiheit als unabänderliche Nothwendigkeit gegenüber; gerade indem er ihm entfliehen oder es bekämpfen wollte, fiel er seiner Macht anheim (Oedipus). Diese Nothwendigkeit beherrscht die Weltgeschichte als ewiges Natur- und Sittengesetz, das aber ohne Leben und Bewegung in der mannichfaltigen Gliederung seines Inhalts mit sich selbst in

Widerspruch geräth und daher auch das menschliche Sollen in Widerspruch setzt (Orest — Antigone — Elektra); dem die menschliche Freiheit als ein unendliches Wollen mit endlichem Können gegenübersteht, und über das daher der Mensch in der Selbstständigkeit und Lebendigkeit seines selbstbewußten Willens sich erhaben fühlt, während er in der Endlichkeit und Bedingtheit seines Könnens ihm unterliegt (Prometheus — Aias — Philoktet — Deianira — Niobe — Medea ꝛc.). Darum bedurfte das antike Drama nicht jener Fülle und genauen Durchführung individueller Charaktere, jener Strahlenbrechung der Idee, jener vielgestaltigen Beweglichkeit und Unregelmäßigkeit der Sprache. Die Gegensätze waren hier ursprünglich schon vorhanden, durchaus objektiv, bestimmt ausgeprägt; sie konnten und brauchten also nicht in ihrer Entwickelung aus dem Geiste und seiner Freiheit, in ihrer ursprünglichen Einheit, ihrem Auseinandergehen und Wiederzusammentreten dargestellt zu werden. Bedurfte es einer endlichen Lösung, so trat sie wiederum ganz objektiv in der Erscheinung eines Gottes auf. Man kann sagen, die Helden der griechischen Tragödie vertraten die besondere subjektive Seite des menschlichen Geistes, die Götter die allgemeine objektive (Weltordnung und Sittengesetz); beide sind im Anfang der Dinge auseinandergefallen, geschieden durch eine tiefe, dunkle Kluft, die den Ursprung des Bösen, den Anfang des Uebels bedeckt; sie haben wohl das Streben nach innerer, lebendiger Einigung, aber weil das Bewußtsein der wirklichen Versöhnung fehlt, bleibt es ein bloßes Ringen und Kämpfen, das nur äußerlich durch Vertrag, durch Concessionen von dem einen oder andern Theile zum Frieden kommen kann (— dem Orest, dem Oedipus wird der Friede, der selige Tod nur concedirt von den Göttern —).

In der christlichen Weltanschauung dagegen giebt es keine Herrschaft des Schicksals; Gott, seine Liebe und Gerechtigkeit regiert die Weltgeschichte, und Gott ist lebendige, selbstthätige, absolute Persönlichkeit und Freiheit, der eben darum auch freiwillig sich selbst beschränken, die Freiheit des Menschen selbst wollen, selbst auf sie eingehen und unabhängig sich entfalten lassen kann, indem er dem menschlichen Geiste, weil er Geist ist und sein soll, innerhalb des Maaßes seines eignen Wesens die freie Ursächlichkeit und schöpferische Selbstthätigkeit zugesteht, sich selbst theils die Bestimmung jenes Maaßes, theils die objektive Gestaltung

der äußern Umstände und Verhältnisse wie der Folgen und Wirkungen der menschlichen Handlungen vorbehält, theils das Ziel der Geschichte der Menschheit bestimmt, die objektive Möglichkeit seine Erreichung sichert, und zu diesem Ziele von innen heraus durch seine Leitung der Weltgeschichte hinwirkt. Hier also ist das Schicksal Eins mit der Action und dem Ideeninhalte der Weltgeschichte. Der Mensch ist in der That Herr seines Schicksals, und sein Schicksal doch zugleich göttliche Fügung. Es giebt zwar auch eine sittliche Nothwendigkeit, eine allgemeine Weltordnung, allgemeine, unverbrüchliche, Natur und Menschenwelt umfassende Gesetze: aber diese Nothwendigkeit steht unter dem freien Rathschlusse des selbstbewußten Gottes der Liebe. Eine unlösbare innere, organische Einheit und Wechselwirkung ist mithin darzustellen: der Gang der geschichtlichen Entwickelung ist bestimmt durch die allgemeinen Zustände und Verhältnisse, durch die allgemeinen sittlichen und natürlichen Gesetze, zugleich aber bedingt durch das freie Wollen der Menschen, zugleich getragen durch den Zweck und Ziel bestimmenden Rathschluß Gottes; das Schicksal der handelnden Personen muß Schritt für Schritt hergeleitet werden aus ihrem eignen Charakter, ihrer Freiheit und Selbstthätigkeit, zugleich aber aus dem Zustande und Inhalte des historischen Gesammtlebens, zugleich aus der freien Thätigkeit Gottes und der göttlichen Weltordnung. Alle drei Ursachen, die sich gegenseitig bedingen und ergänzen, müssen in ihrem organischen Zusammenwirken gleichmäßig zur unmittelbaren Anschauung kommen. Ihr Zwiespalt, der im antiken Drama überall sich kund giebt und höchstens äußerlich aufgehoben wird, ist hier in der inneren Lösung begriffen und muß als ein fortwährend sich lösender und gelöster dargestellt werden. Gott selbst will die Versöhnung jener Gegensätze, die in der antiken Weltanschauung auseinanderfallen; die Versöhnung ist objektiv vorhanden, die *Menschheit* ist versöhnt, und der Zwiespalt kann daher nur in das Innere der *Einzelnen*, in deren besonderes Verhalten zum allgemeinen göttlichen Willen fallen; — die Aufhebung desselben kann also auch nur von innen heraus durch das Zusammenwirken aller jener Ursachen verwirklicht werden. Dieses aber fordert nothwendig jenen Reichthum von Gestalten und Beziehungen, jene genaue und ausführliche Charakteristik, jene mannichfaltigen Reflexionen der Idee, wie die Beweglichkeit der Sprache und Vielseitigkeit der Action,

wodurch das moderne Drama und insbesondere Shakspeare's Dichtungen sich auszeichnen.

Ich habe im ersten Abschnitte gezeigt, wie die drei Faktoren, welche sonach der christlichen Weltanschauung gemäß die Handlung constituiren, im Bildungsgange des Englischen Dramas nach einander hervortraten und auf die Bühne gebracht wurden. Die Mysterien betrachteten die Handlung noch einseitig als göttliche, jenseitige That, als freien Akt Gottes, als bloßen Ausfluß der göttlichen Weltregierung; die Moralitäten stellten sie eben so einseitig dar als bloße That der allgemeinen sittlichen Mächte, der die Weltordnung constituirenden objektiven Gesetze und Principien; J. Heywood's Interludes endlich fassten sie mit gleicher Einseitigkeit als bloßen Ausdruck des subjektiven Beliebens der einzelnen Individuen. Das spätere regelmäßige Drama bis auf Greene und Marlowe strebte vergeblich nach einer innigen, wahrhaft organischen Verschmelzung dieser drei Elemente: es kam über eine äußerliche Zusammenstellung derselben nicht hinaus, indem es (wie in Greene's **Looking Glass for London**, in Marlowe's Dido u. A.) die göttliche Wirksamkeit nur von außen an die Action herantreten ließ oder (wie in Kyd's Jeronimo und der Spanischen Tragödie, in Peele's Clyomont und Clamydes, in Greene's Alphonsus von Aragon) die allgemeinen sittlichen Mächte nur in allegorischer Gestalt als selbstständig agirende Figuren neben die handelnden Personen stellte; oder es ließ (wie in den meisten Stücken) jene beiden Faktoren ganz fallen, und zeigte die Handlung nur als That des einzelnen Individuums. Erst Shakspeare, indem er in Stücken wie Macbeth, Hamlet, Julius Cäsar, Richard **III**, Cymbeline, das innere, unsichtbare Eingreifen einer höhern, überirdischen Macht in symbolischer Weise zur Anschauung brachte, indem er überall die allgemeinen sittlichen Mächte durch Repräsentanten des Staats und der Kirche mit agiren ließ, und doch zugleich stets die Handlung als freie That des Individuums, als Ausfluß des persönlichen Charakters und der Lebensumstände des Einzelnen darstellte, — erst Shakspeare brachte eine wahrhaft organische und künstlerische Einigung jener drei Faktoren zu Stande, und erhob damit nicht nur die drei ursprünglichen Elemente des Englischen Dramas zu ihrer wahren Stellung und Bedeutung, sondern auch die dramatische Dichtung überhaupt zum wahren Spiegelbilde der Weltgeschichte. So bildet er auch

in dieser Beziehung den vornehmsten Höhe- und Wendepunkt in der Geschichte der dramatischen Kunst.

Sind nun aber sonach in der Shakspeareschen Weltanschauung die beiden Faktoren der Geschichte: hier Gott in seiner Gerechtigkeit und Liebe, dort die menschliche Selbstthätigkeit in ihren beiden Gegensätzen der objektiven Freiheit (die Eins ist mit der sittlichen Nothwendigkeit) und der subjektiven Freiheit oder Willkühr stets beisammen und doch unterschieden; so wird auch die Weltanschauung zwei Seiten der Auffassung darbieten, die erst in ihrer Einheit die volle Wahrheit enthalten. Gottes Gerechtigkeit und die sittliche Nothwendigkeit fordert Strafe für jede Uebertretung, den Untergang dessen, was wider sie sich auflehnt, Selbstüberwindung, strenge Beschränkung und Gesetzmäßigkeit; die göttliche Liebe dagegen verzeiht, will Bekehrung und Rettung des Strauchelnden; und die menschliche Willkühr läßt sich gehen, will unbegränzten Spielraum für ihr Treiben, für ihre Launen und Einfälle.

Wird also die göttliche Gerechtigkeit in ihrer Einheit mit der sittlichen Nothwendigkeit und der wahren menschlichen Freiheit vorzugsweise als das leitende Princip der Geschichte gefaßt, so folgt von selbst, daß nicht nur das Gemeine, Häßliche, Unwürdige, sondern auch das menschlich Größte, Edelste und Schönste in Leiden, Noth und Tod dahinsinken muß, sobald es der sittlichen Nothwendigkeit widerspricht. Es ist damit die *tragische Seite* der Shakspeareschen Weltanschauung gegeben. Die Tragödie stellt bei Shakspeare stets das unmittelbare Walten der göttlichen Gerechtigkeit und der sittlichen Nothwendigkeit dar. Das Tragische liegt bei ihm stets in dem Leiden und dem Untergange des menschlich Großen, Edlen, Schönen, an seiner eignen Schwäche, Einseitigkeit und Unhaltbarkeit, der es verfällt, indem es entweder das *objektiv* Gute und Schöne mit seinem *subjektiven* Selbst verwechselt, nur nach *Selbstbefriedigung* in seinen wenn auch großen und edlen Leidenschaften trachtet, und also von diesen beherrscht, wider seine wahre Freiheit handelt, oder indem es einseitig in ein *einzelnes* Gut, ein *einzelnes* Recht seine ganze Lebenskraft legt, alle übrigen hintansetzt oder verletzt, und so der sittlichen Nothwendigkeit Hohn spricht, welche das Ganze höher zu achten fordert als das Einzelne. Eben damit zeigt Shakspeare den menschlichen Geist von Seiten der nothwendig in ihm

selbst liegenden Forderung und seiner ihm wesentlichen Bestimmung, wollend und handelnd seinem eignen wahren Wesen und damit dem göttlichen Willen, der nur die Realisirung dieses seines wahren Wesens fordert, zu entsprechen. Seine Einigung mit letzterem ist eben die sittliche Nothwendigkeit, und diese ist zugleich seine wahre Freiheit, sofern ja nur sein mit seinem eignen wahren Wesen einiger, ihm entsprechender, aus ihm hervorgegangener Wille wahrhaft frei sein kann. Widerspricht der Mensch jener Forderung seiner eignen Natur, so tritt ihm die innere sittliche Nothwendigkeit äußerlich als Schicksal gegenüber. Sein Wollen und Thun wird vereitelt und ihm selbst zum Verderben; sein irdisches Dasein findet den Untergang, weil das Einzelne für sich, vom Ganzen losgerissen und ihm feindlich gegenübertretend, keinen Bestand haben kann, oder weil er, das Ewige, Objektive mit dem Zeitlichen, Subjektiven verwechselnd, das Vergängliche selbst wollte. Und weil das menschlich Große und Schöne nie ganz ohne Kleinheit und Häßlichkeit ist, weil überhaupt das menschlich Gute immer nur eine beschränkte, relative Gültigkeit und demgemäß jedes einzelne Sittengesetz, jede Pflicht und jedes Recht nur seinen bestimmten Kreis der Wirksamkeit hat, so gerathen auch wohl die allgemeinen sittlichen Mächte selbst in Widerspruch mit einander: es tritt eine unlösbare Collision der Pflichten ein, in welcher das Recht zugleich Unrecht, das Gute zugleich Böse ist. Diese Collision ist vorzugsweise tragisch, weil sie den Untergang des menschlich Guten an seiner eignen Unhaltbarkeit als das allgemeine, nicht bloß im einzelnen Subjekte, sondern in den objektiven Verhältnissen und Zuständen begründete Schicksal erscheinen läßt. In diese gleichsam potenzirte, dem antiken Begriffe verwandte und doch von ihm zugleich verschiedene Form des Tragischen geht der Shakspearesche Begriff desselben zwar leicht und ungezwungen ein, ohne ihrer jedoch zu bedürfen, um das tragische Pathos in seiner ganzen Tiefe und Schwere zu entfalten. —

Wird dagegen die göttliche Liebe und ihr gegenüber das bunte Spiel der menschlichen Willkühr vorzugsweise als leitendes Princip des Lebens der Menschen gefaßt, so wird die Darstellung in Form und Charakter ganz anders ausfallen müssen. Die Liebe Gottes kommt der menschlichen Schwäche und Verkehrtheit zu Hülfe, indem sie da, wo Sinn und Gemüth an sich nicht ver-

dorben, nicht im Bösen verstockt, sondern nur vorübergehend von der rechten Bahn gewichen ist, das thörichte, eitle, unsittliche Wollen und Thun sich in sich selbst aufheben und zerstören läßt, so daß nicht das, was an sich aus ihm folgt, Strafe und Verderben, sondern durch die Vereitelung seiner Absicht, durch seine eigne Vernichtung, gerade das Rechte und Gute hervorgeht. Dieser Effekt entspricht völlig dem Wesen der menschlichen Willkühr. Sie äußert sich nothwendig in Thaten der Thorheit und Narrheit, der Schwäche und Verkehrtheit, der Unsittlichkeit aller Art, weil sie, widersprechend der sittlichen Nothwendigkeit, in ihrer Aktivität dieß Alles selbst schon ist. Wird sie, die selbst nichts anderes als innere Zufälligkeit ist, und der daher auch äußerlich das anscheinend Zufällige überall antwortet, als herrschendes Entwickelungs- und Bildungsprincip des menschlichen Daseins gefaßt, so erscheint nothwendig eine Welt voll Widersprüche und Ungereimtheiten, ohne Ordnung und Gesetzmäßigkeit, eine plan- und zwecklose Welt, mithin eine Welt zum bloßen Spiele, die selbst nur Spiel und Schein ist. Allein eine solche Welt kann sich nicht behaupten, sie muß nothwendig in sich selbst zusammenfallen, wie jeder Widerspruch sich selbst vernichtet. Indem Zufall und Willkühr, Schwäche und Verkehrtheit, Irrthum und Thorheit sich selbst gegenseitig aufheben, so daß zuletzt doch das Gute und Vernünftige geschieht und als das wahrhaft Beständige sich erweiset, so erscheint damit zugleich eine höhere Nothwendigkeit im unschädlichen Spiele mit der menschlichen Freiheit (Willkühr), es erscheint der Geist in seiner Trübung, im Abfall von sich selbst, aber auch zugleich in der Besinnung über sich selbst, in der Rückkehr zu sich selbst (zum Guten, Wahren); — die besten unter den gangbaren Definitionen des Komischen, die zwar noch zu vage und allgemein sind (weil danach Vieles komisch sein müßte, was es in der That gar nicht ist), doch aber das Wesentlichste des Begriffs treffen. Es ist damit in der That die komische Weltanschauung im Sinne Shakspeare's gegeben. Denn das Lächerliche beruht jedenfalls auf einem geistigen Kitzel: es liegt ihm überall ein Widerspruch zum Grunde, aber ein ästhetischer, ein Widerspruch der unmittelbaren Wahrnehmung, Empfindung, Anschauung. Weil diese durchaus der Subjektivität des Menschen angehört, so muß auch das Lächerliche stets von dem Charakter und der besondern Stimmung des Subjekts

abhängig sein. Es ist lächerlich, von einem rein objektiv Lächerlichen zu reden. Das Lächerliche ist nur lächerlich durch die Art der Auffassung des Gegenstandes. Es giebt durchaus nichts Allgemeines, kein Objekt, das als solches lächerlich wäre. Wohl aber giebt es eine allgemeine, objektiv komische Weltanschauung, welche das Lächerliche in und an sich trägt, und innerhalb welcher Alles Einzelne lächerlich scheint, d. h. das Komische ist eine That des Geistes, eine Auffassungsweise oder Vorstellungsform, in welcher Subjekt und Objekt zur Einheit zusammen gehen. Das Komische der Kunst wenigstens ist nichts anderes als diese Weltanschauung; es liegt nicht in einzelnen Witzen, Späßen, lächerlichen Situationen und Charakteren, sondern in dem durch die ganze Darstellung sich hinziehenden Widerspruche, der theils in ihrem Gegenstande, theils zwischen diesem und der Darstellung selbst besteht, sofern ja letztere nur durch Ordnung, Harmonie, Gesetzmäßigkeit künstlerisch ist, und also gegen einen durchaus dissoluten Inhalt in offenbarem Gegensatze sich befindet. Sie stellt daher diesen Inhalt auch nur dar, indem sie ihn in sich selbst aufhebt, in sein Gegentheil verwandelt. Das Komische der Kunst kann also mit Einem Worte die Dialektik der Ironie genannt werden, die nicht nur das menschliche Leben einseitig als eine Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten, beherrscht von Zufall und Willkühr in allen Gestalten, auffaßt, so daß es durch und durch lächerlich erscheint, sondern auch selbst in dieser Welt schaltet und waltet, die Einseitigkeit der Auffassung zugleich selbst corrigirt, indem sie Zufall und Willkühr in allen ihren Formen und damit die von ihnen beherrschte und gebildete Welt sich selbst auflösen läßt, (dialektisch) in ihr Gegentheil verkehrt. Darin liegt zugleich eine überschwengliche Heiterkeit, die über die ganze Darstellung ausgegossen, aus ihr hervorquillt. Wir finden unser eignes Leben, unsere ganze menschliche Schwäche und Verkehrtheit in der dargestellten Welt wieder. Aber es kann zu keinem Schmerze darüber kommen, weil überall die waltende Macht des Komischen sich kundgiebt, und alle Verirrungen des Herzens und Verstandes, alle Zufälle, denen unser Leben ausgesetzt ist, gegenseitig durch sich selbst paralysirt; ja wir können zur ausgelassenen Lust erhoben werden durch den Gedanken, daß selbst wider unsern Willen doch das Rechte und Gute in der Welt geschieht. Und indem

einerseits in den sich selbst aufhebenden Thorheiten und Verkehrtheiten, eben weil sie sich selbst aufheben, der unter ihnen verborgene unverlierbare Adel der menschlichen Natur, das angeborene göttliche Gepräge unseres Geistes, wenn auch nur mittelbar als die geheime Triebkraft jener Selbstaufhebung, zugleich mit zum Vorschein kommt, und indem andrerseits das ganze menschliche Dasein, das Hohe wie das Niedrige, das Edle wie das Gemeine, das Wichtige wie das Unbedeutende, unter die Eine allgemeine komische Weltanschauung fällt und in seiner Lächerlichkeit wie ein bloßes Spiel um Zahlpfennige erscheint, in welchem Alles zur Kleinigkeit wird und je kleiner es erscheint, desto mehr dem freien, unsterblichen Geiste des Menschen das Gefühl seiner Erhabenheit über die Welt der Erscheinung erweckt; so entspringt jener geniale Uebermuth das **Vive la Bagatelle**, der in Shakspeare's besten Lustspielen die Seele der ganzen Darstellung ist. —

Aber diese Heiterkeit ist nur wahre Heiterkeit, weil sie zugleich den tiefsten Ernst in sich trägt. Denn die komische Seite der Shakspeareschen Weltanschauung zeigt nicht blos die göttliche Liebe, nicht blos die menschliche Willkühr, eben so wenig als die tragische blos die göttliche Gerechtigkeit und die sittliche Nothwendigkeit. Dort im Tragischen folgt Leiden und Tod der Verletzung der sittlichen Nothwendigkeit, nicht damit der Mensch darin untergehe, sondern damit er wahrhaft lebendig werde, d. h. damit er gereinigt und geläutert, aus dem Conflikt, in den er gerathen, aus der Einseitigkeit und blinden, subjektiven Leidenschaft sich erhebe zu dem, worin allein wahres mit sich selbst einiges Leben und objektive Beständigkeit ist, damit er zur Einigung mit der sittlichen Nothwendigkeit und darin zur wahren Freiheit und Befriedigung gelange. So geht hier aus dem tragischen Pathos, aus der zerstörten Welt der sittlichen Nothwendigkeit, wie dort aus der komischen Paralyse, aus der unmöglichen Welt der Willkühr und des Zufalls, die wahre Welt der Freiheit, die ewige Heimath des Geistes hervor. Das ist das versöhnende, tröstliche Element im Tragischen. Darin offenbart sich die Liebe Gottes, aber freilich nur mittelbar, in und vermittelst seiner unmittelbar thätigen Gerechtigkeit. Eben so waltet in der komischen Weltanschauung nicht blos die göttliche Liebe, sondern auch die göttliche Gerechtigkeit, die sittliche Nothwendigkeit: sie eben ist es, durch welche das verkehrte Wol-

len und Thun vereitelt wird und sich selbst vernichtet. Darin liegt jener tiefe, oft sehr entschieden hervortretende Ernst, den die Heiterkeit der komischen Weltanschauung Shakspeare's in sich trägt. Aber die sittliche Nothwendigkeit erscheint hier nur als das innerlich verborgene Motiv der komischen Paralyse; unmittelbar tritt überall die göttliche Liebe als leitendes Princip hervor, welche durch jene Vernichtung hindurch vermittelst derselben das menschliche Leben zum Guten und Schönen zu führen sucht.

Tragödie und Komödie sind daher bei Shakspeare nur zwei verschiedene Kunstformen mit demselben Inhalte, nur zwei Seiten der Einen Weltanschauung. Sie können daher auch unmittelbar in einander übergehen; in demselben Drama kann das Komische mit dem Tragischen sich begegnen. Da, wo dieser Uebergang zur unmittelbaren Anschauung kommt, also auch formell hervortritt, erscheint das Komische, um den gangbaren Ausdruck zu brauchen, als Humor, das Tragische als das Pathetische oder das tragisch Erhabene. Stellt nämlich die Kunst das Größte und Höchste der Erscheinung in seiner Nichtigkeit vor dem Ewigen und Unendlichen der Idee dar, so zeigt sie damit zugleich die Unangemessenheit jeder künstlerischen Form zum Ausdruck des wahren, ewigen und unendlichen Wesens, so daß hier die Form am Inhalt gleichsam zerbricht und der Inhalt die Form durchbricht, und nur in und vermittelst der Zerstörung derselben sich darstellt. Das aber ist die Form und Bedeutung des Erhabenen, zu dem das Tragische sich aufschwingt und damit zum Pathetischen wird, indem es das menschliche Leben und Wesen zeigt, wie es, seine Nichtigkeit und Endlichkeit durchbrechend, durch Leiden und Tod zum Ewigen und Unendlichen sich erhebt, indem es also jenes versöhnende, tröstliche, beruhigende Element zur unmittelbaren Anschauung bringt. Diese beruhigende, erhebende und verklärende Macht des Tragischen, die in einigen Tragödien Shakspeare's mit unwiderstehlicher Gewalt wirkt, wird zur eigentlichen Heiterkeit, ja zu einer Art von Lust an der tragischen Vernichtung, wenn das menschlich Große und Hohe nicht von Seiten seiner immer nur relativen Größe und Hoheit, sondern von Seiten seiner unendlichen Kleinheit und Unbedeutendheit, zu der das Größte im Verhältniß zum Unendlichen herabsinkt, aufgefaßt wird; und der

Witz und Scherz, der diese Lust, diese Erhabenheit über das tragische Pathos, diesen Aufschwung über das endliche Dasein gleichsam zur Seele hat, ist der Humor im engern Sinne, der Humor Kents und des Narren im Lear, der Humor Hamlets, Mercutios, Heinrichs V., Faulconbridges, Talbots, — mit Einem Worte das erhaben-Komische. Es fällt insofern mit dem Shakspeareschen Begriffe des Komischen überhaupt in Eins zusammen, als in ihm jener tiefe, tragische Ernst, den stets die Heiterkeit der komischen Weltanschauung Shakspeare's in sich trägt, nur maßgebendes, entscheidendes Haupt-Moment geworden ist, und der komischen Darstellung nicht mehr zum Grunde liegt, sondern in die Oberfläche herausgetreten erscheint.

Man kann den Gegensatz des Tragischen und Komischen bei Shakspeare auf seinen Begriff des menschlich Guten und Bösen überhaupt, den Mittelpunkt jeder durchgebildeten Weltanschauung, zurückführen. Das Gute ist ihm die Liebe, die Selbstbeherrschung und Selbstüberwindung: sie ist ihm die Quelle aller sittlichen Kraft, aller Charakterstärke, aller Größe des Geistes und Schönheit der Seele. Die Tragödie stellt dieses menschlich Gute, Große, Schöne dar, aber nicht als ein absolutes, oder rein Gutes, sondern wie es im wirklichen Leben überall sich zeigt, als verstört von der menschlichen Schwäche, von der selbstsüchtigen Begierde und der blinden Leidenschaft, in Einseitigkeit und Widerspruch befangen, das Reich der sittlichen Nothwendigkeit zerrüttet von der Willkühr, und damit den Menschen der Strafe, dem Leiden und Untergange verfallen. Nur indem das menschlich Gute gerade durch das tragische Pathos, durch Noth und Tod sich läutert und verklärt, wird die sittliche Ordnung wiederhergestellt, Friede und Freiheit dem Menschen wiedergewonnen. — Shakspeare's Begriff des Bösen fällt mit dem der Willkühr, die zugleich im letzten Grunde stets selbstsüchtig ist, in Eins zusammen: die Aktivität der Willkühr ist ihm der letzte Grund des Bösen in allen seinen Formen (wozu auch die Verirrungen des Verstandes, Mangel an Erkenntniß, Irrthum, Thorheit ꝛc. gehören), weil sie selbst schon das Böse ist. Die Komödie stellt dieses Reich der Willkühr dar: denn nur im Reiche der Willkühr giebt es ein Lächerliches. Allein die Gewalt des Bösen wird fortwährend überwunden; das Willkührliche, objektiv als That, hat keine Selbstständigkeit, kein Leben und keine Kraft; es ver-

nichtet dialektisch sich selbst, und muß wider Willen zum Guten ausschlagen. Nur *subjektiv*, in den verstockten Herzen einzelner Menschen kann es bestehen; und solche Menschen gehören daher gar nicht in die Komödie oder müssen auch hier ihre volle Strafe finden. Daraus folgt, daß es nach Shakspeare'schen Begriffen eben so untragisch und unwahr ist, wenn in der Tragödie das menschlich Gute und Große nicht in Folge seiner eignen Unbeständigkeit, seiner eignen Schwäche oder Einseitigkeit, sondern durch irgend eine andere Macht (Schicksal, — Macht der Verhältnisse, — entgegenstehende Gewalt des Bösen) überwunden wird, als es unwahr und unkomisch ist, wenn in der Komödie die sittliche Schwäche und Gemeinheit, die s. g. Lebensklugheit oder der selbstsüchtige prosaische Verstand den Sieg behält. —

Daß nun die entwickelte Weltanschauung in ihrer komischen und tragischen Seite durchaus Grundlage der Shakspeareschen Poesie sei, daß das, was in seinen mannichfaltigen Dichtungen, wie das Licht in seinen Strahlenbrechungen unmittelbar zur Anschauung kommt, in den obigen Bemerkungen nur zum organischen Ganzen Einer vielgegliederten Idee zusammengefaßt worden, wird der folgende Abschnitt näher erweisen. Dort wird sich zugleich zeigen, wie Shakspeare das Komische, indem er es zum Humor erhebt, nicht nur im *Einzelnen*, durch Einflechtung humoristischer Scenen und Charaktere in seine Trauerspiele, mit dem Tragischen zusammentreten läßt, sondern auch das *Allgemeine* beider Seiten seiner Weltanschauung in den großartigen Schöpfungen seiner *historischen* Dramen organisch zusammengefaßt, und so das *Ganze* seiner Weltanschauung dramatisch darzustellen gewußt hat. — Hier nur noch einige Bemerkungen über die Gestaltung des Komischen was am leichtesten mißzuverstehen und am meisten mißverstanden worden ist.

Zuerst kann es auffallen, daß, als oben die dramatische Poesie nach Shakspearescher Auffassung das poetische Abbild der Weltgeschichte genannt wurde, davon die Komödie nicht sogleich ausgenommen worden ist. Die Komödie, obwohl sie bei Shakspeare nicht selten in höhere Gebiete sich versteigt, stellt doch wie bei allen neueren Dramatikern, größtentheils das gemeine Alltagsleben dar, das, sofern es um die individuellen Interessen der Einzelnen sich dreht und ohne unmittelbare Beziehung zum

allgemeinen Entwickelungsgange des Ganzen der Menschheit abläuft, für unhistorisch gelten muß. Die alte politische Komödie der Griechen mit ihren durchgehenden Beziehungen zum öffentlichen Leben, in dem sie selbst lebte, ist der neueren dramatischen Poesie fremd: ich weiß nicht, ob die allerneueste französische Komödie etwas davon hat. Das historisch Bedeutende war für die antike Lebensansicht an die äußere Erscheinung geknüpft, an die quantitative Größe und Wichtigkeit, an die Kraft der That und die Macht ihrer Folgen und Wirkungen. Da war nur das allgemeine, öffentliche Leben historisch, weil das Privatleben keine Selbstständigkeit hatte und haben sollte, weil es vom Staate durchaus absorbirt wurde. Die antike Komödie konnte daher auch nur von jenem ihre allgemeine ideelle Bedeutung beziehen; als dieß nicht mehr möglich war, wurde sie in jeder Hinsicht unbedeutend; und eine bürgerliche Tragödie war den Alten ein Unding. Für die moderne und insbesondere für die Shakspearesche Weltanschauung dagegen hat jede Idee auch eo ipso historische Kraft und Bedeutung, mag sie zunächst aus dem öffentlichen oder dem Privatleben sich entwickeln: weil beide Seiten gleiche Selbstständigkeit und Berechtigung haben, gehen auch beide zu organischer Einheit in einander und die Idee, die im Kreise des Privatlebens wurzelt, ist nicht minder bedeutend auch für den allgemeinen Stand der Dinge. Darum kann es, richtig gefaßt und behandelt, in der modernen Kunst sehr wohl ein bürgerliches Trauerspiel geben; und die Komödie, die ihrer Natur nach lieber im Privatleben sich bewegt, weil hier das Spiel der menschlichen Willkühr und des Zufalls sich freier und bunter entfalten kann, hat darum nicht weniger Bedeutung als das historische Drama oder die königliche, das Schicksal der Völker und ihrer Repräsentanten darstellende Tragödie, sobald nur ihre Grundidee wirklich eine Idee ist, d. h. ein allgemein gültiges Moment des Lebens und der Entwickelung des Geistes zu ihrem Inhalte hat. Daß in diesem Sinne Shakspeare's Komödien sämmtlich historisch zu nennen sind, wird sich aus der näheren Betrachtung derselben von selbst ergeben.

Ferner bedarf der bedeutende Unterschied in Form, Haltung und Composition, der zwischen Lustspielen, wie der Sommernachtstraum, Sturm, Wie es Euch gefällt, und jener anderen Gattung, wie Ende gut, Alles gut, Kaufmann von Ve-

nedig ꝛc. offen zu Tage liegt, einer näheren Begründung aus dem allgemeinen Begriff des Komischen, den wir oben in Shakspeare's Sinne zu entwickeln gesucht haben. Ist bei ihm das Komische wesentlich nichts anderes als jene Dialektik der Ironie, welche die dargestellte Welt der Widersprüche, der Willkühr und des Zufalls, der Thorheit und Verkehrtheit aller Art, in und durch sich selbst auflöst, so leuchtet ein, daß danach die Komödie das menschliche Leben von seinen zwei verschiedenen Hauptseiten fassen und darstellen kann. Entweder nimmt sie es mehr subjektiv, getragen und gestaltet durch das Thun und Treiben, die Begierden und Leidenschaften, Pläne und Absichten der einzelnen handelnden Personen, die unter den mannichfaltigsten Formen des Widerspruchs und der Ungereimtheit sich gegenseitig aufheben und zu ganz anderen Resultaten, als gewollt wurde, führen, kurz bedingt und bestimmt durch die menschliche Selbstbestimmung, die im Komischen immer als Willkühr erscheint. Und dieß ist das gewöhnliche gäng und gäbe Lustspiel unserer Zeiten, das in einigen spanischen und französischen Dichtern (Lope, Calderon, Moreto, Moliere ꝛc.) schöne Blüthen getrieben hat, und das man das Intriguen-Lustspiel nennen kann. In ihm darf seiner Natur nach die gewöhnliche prosaische Form der Wirklichkeit nicht verändert werden; es muß sie vielmehr möglichst treu wiedergeben, und äußerlich ganz so darstellen, wie sie unter den gegebenen Bedingungen der Zeit und des Raumes sich wirklich gestaltet haben kann. — Oder die Komödie faßt das menschliche Leben mehr objektiv auf, so daß Zufall und Willkühr als die allgemeinen, das Reich der Natur wie der Menschenwelt umfassenden Mächte wie eine Art von Schicksal es beherrschen. Willkühr und Zufall sind aber an sich durchaus phantastisch: das Phatastische ist selbst nichts anderes als die Willkühr der Phantasie, das Zufällige, das Grund- und Zusammhangslose ihrer Gebilde, das über die Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur hinausgreift, sie auflöst, verwirrt, umgestaltet. Es ist damit das phantastische Lustspiel gegeben. In ihm muß consequenter Weise auch die äußere, natürliche Form der gemeinen Wirklichkeit aufgehoben, von seltsamen, wunderbaren Erscheinungen, bloßen Phantasiegebilden oder Wesen einer ganz anderen Natur und Lebenssphäre durchbrochen erscheinen, — ganz wie wir es im Sommernachtstraum und im

Sturm vor Augen haben. Diese Consequenz, welche der dargestellten Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten auch die entsprechende äußere Form der Abnormität und Unwahrscheinlichkeit verleiht, würde den dem Komischen zum Grunde liegenden unmittelbaren Widerspruch von der einen Seite aufheben, wenn nicht die Darstellung durchweg jene von der Wirklichkeit abweichende Form als wirklich seiend behauptete. Indem sie die tollsten Seltsamkeiten und Wunderlichkeiten ganz wie die gemeinste Alltäglichkeit behandelt, macht sie jene Consequenz gerade zum schroffsten Widerspruche und kann damit die höchste komische Kraft erreichen. — Beide Gattungen des Lustspiels zeigen sich indeß bei Shakspeare nur so wie sie wirklich sind, als verschiedene Kunst *formen* desselben Inhalts, derselben komischen Weltanschauung. Sie gehen daher auch leicht und ungezwungen in einander über; kein Lustspiel gehört *völlig* und *rein* nur der einen oder andern Gattung an, jedes kann vielmehr nur darum, weil das Phantastische oder Intriguenhafte in ihm ein gewisses Uebergewicht behauptet, zu der einen oder andern gezählt werden.

Weil Shakspeare das Komische stets im Sinne der oben entwickelten Weltanschauung faßt, so tritt auch bei ihm jener tiefe Ernst, von dem oben die Rede war, oft mit seiner ganzen Schwere hervor und durchzieht die ganze Darstellung; so bedarf er nicht jener Masse lächerlicher Scenen, Situationen und Charaktere, aus denen meist unsere neueren Lustspiele wohl oder übel zusammengeflickt sind. Im Einzelnen sind seine Komödien gar nicht besonders lächerlich; oft bildet eine sehr ernst gehaltene, ja düstere Geschichte nur unter komischen Umgebungen den eigentlichen Kern des Stücks (wie in Ende gut Alles gut, im Kaufmann von Venedig, Viel Lärmen um Nichts u. A.), ohne doch den Eindruck und das Wesen der Komödie zu stören; zuweilen fehlt sogar ganz das Lächerliche im engern Sinne, d. h. das, was unmittelbar Lachen erregt (wie im Maß für Maß und Cymbeline). Auch dieser ernst gehaltene Kern nämlich ruht doch auf der allgemeinen komischen Weltanschauung, und ist mit jenem Humor behandelt, welcher in allen endlichen Dingen das unendlich Kleine und Unangemessene zur ewigen Idee des wahren menschlichen Seins erblickt, und sie in ihrer eignen Nichtigkeit sich auflösen läßt. Das Lächerliche aber, selbst wo es im Ein-

zelnen beabsichtigt ist, erscheint doch nie in groben Zügen oder mit grellen Farben aufgetragen; es ist nie jenes gemein Spaßhafte, dem ein breites, bäuerisches Lachen auf dem Fuße folgt; größtentheils ist es vielmehr ein feines, sinniges Lächeln, das ätherisch das ganze Stück umgiebt und durchweht, das Lächeln des sich selbst belächelnden, weil zugleich über sich selbst und sein endliches Dasein erhabenen Menschengeistes. Zwar läßt Shakspeare in mehreren Lustspielen (und sogar in einigen Trauerspielen) noch den Narren von Profession, den englischen **Clown** auftreten. Aber dieser Narr ist nicht mehr der gemeine Possenreißer, der plumpe Rüpel der ältern Englischen Bühne; er ist vielmehr meist die personificirte Ironie, die, während sie in allen übrigen Charakteren nur in einzelnen Rhabien gebrochen, in ihm gleichsam concentrirt erscheint; er ist das, was die übrigen Personen unbewußt sind, mit vollem Bewußtsein, nämlich ein Narr, also auch wieder kein Narr, und eben darum der reflektirende Spiegel der Wahrheit für alle übrigen. So aufgefaßt bildet er mit Recht meist den Mittelpunkt des ganzen Stücks, und Shakspeare konnte mit gutem Grunde klagen, daß das Bischen Witz, was die Narren besessen, zum Schweigen gebracht sei, und statt dessen die Narrheit der weisen Leute große Parade mache (Wie es Euch gefällt. Akt 1. Sc. 2.).

Jenes feine, sinnige Lächeln tritt nun äußerlich besonders in dem unendlichen Reichthum von Wort- und Antithesenspielen hervor, worauf, wie auf einem raschen anmuthigen Strome, die komischen Partieen der Shakspeare'schen Stücke dahintreiben. Man hat indeß nicht nur Einzelnes davon geschraubt und gezwungen, sondern auch das beständige Drehen und Schaukeln der Rede unnatürlich und unangenehm gefunden. Unbequem ist es freilich für jeden Leser und Kritiker, dessen Witz nicht so behende ist wie sein Tadel. Ich habe oben auf die historischen Gründe der ganzen Erscheinung hingewiesen; hier wäre sie aus dem ästhetischen Gesichtspunkte etwas näher zu betrachten. Zunächst wird man zugeben, daß das Wortspiel gewissermaßen die nächste, natürlichste Form des Komischen im Einzelnen ist; es ist unstreitig die älteste, ursprünglichste Art des Witzes in der Welt. Das Wort ist Gedankenausdruck, Ausdruck der wahrgenommenen, erkannten Sache. Auf der ersten Bildungsstufe der Sprachen gab es ohne Zweifel noch nicht für die ver-

schiedenen Dinge und ihre mannichfaltigen Beziehungen bestimmte, entsprechende Ausdrücke, wie es in unseren gebildeten, durch alle möglichen Mittel bereicherten Sprachen der Fall ist. Dasselbe Wort oder Wörter von ähnlichem Klange und gleicher Bildung bezeichneten unstreitig noch oft sehr verschiedene, nur oberflächlich verwandte Gegenstände. Liegt nun dem Lächerlichen immer ein ästhetischer Widerspruch zum Grunde, in welchem das Aehnliche und Verwandte, zugleich aber das Widersprechende und Ungereimte der auf einander bezogenen Gegenstände (Situationen, Verhältnisse, Handlungen und Gedanken) unmittelbar ins Auge springt, so leuchtet ein, daß die Aehnlichkeit der Wörter in ihrem Verhältniß zur Aehnlichkeit, zugleich aber Verschiedenheit der damit bezeichneten Dinge die erste Veranlassung zu lächerlichen Zusammenstellungen geben mußte. Die Englische Sprache aber hat gerade in ihrer Eigenthümlichkeit, bei einer großen Einfachheit der Bildung und Armuth an grammatischen Formen, eine gewisse Aehnlichkeit mit den alten Ursprachen, während sie doch zugleich den ganzen sachlichen Reichthum einer höhern Civilisation und Geistesbildung umfaßt; darum lassen sich bei den vielen gleichlautenden Wörtern in ihr, wie Schlegel sagt, Wortspiele kaum vermeiden. Geht man auf den Ursprung des Wortspiels zurück, und bedenkt, daß Shakspeare nie leer und gedankenlos, sondern stets sinnreich, oft höchst geistvoll mit Worten und Antitheſen sein Spiel treibt, so erscheint es auf das tiefsinnigste gerechtfertigt, wenn dieses Spiel die ganze komische Darstellung durchzieht. Denn gerade in dem Mißverhältnisse zwischen der Bezeichnung und der bezeichneten Sache, gerade darin, daß ganz verschiedene Dinge mit demselben oder ähnlichen Namen ausgedrückt werden, offenbart sich die tiefste, gründlichste, ursprünglichste Unangemessenheit des menschlichen Wesens zu seinem Ideale, die Unangemessenheit nämlich des menschlichen Erkennens und Wissens, das ja in der Sprache sich ausdrückt, zur objektiven Wirklichkeit und Wahrheit, und damit die Ohnmacht des edelsten Geistesvermögens, das menschliche Dasein zu tragen und zu leiten. Eine so radicale Unangemessenheit, aus der nothwendig die Fülle der Verkehrtheit, der Widersprüche und Ungereimtheiten hervorgehen muß, wird daher mit Recht gleichsam zur Lebensluft der komischen Darstellung gemacht.

Mit jenem Vorwurfe der geschraubten, unnatürlichen Wortspielerei paart sich gewöhnlich ein anderer: Shakspeare, heißt es, mag ein recht großer Dichter sein, aber er erlaubt sich im Jagen nach Witz so freie Scherze, so plumpe Zweideutigkeiten, ja reine Nuditäten, daß sich das Zartgefühl einer gebildeteren Zeit überall verletzt findet. Ich habe den Punkt ebenfalls schon oben auf historischem Gebiete berührt. Ich will auch hier nicht erwidern, dem Reinen sei Alles rein, und daß es sich noch sehr frage, ob der Dichter seine Werke durchweg auf das s. g. Zartgefühl einzurichten habe, oder ob dieß Zartgefühl nicht rein unpoetisch und darum auch unwahr sei. Ich leugne vielmehr gar nicht, daß auch ich an manchen dieser etwas üppigen Auswüchse Anstoß nehme. Nur weiß ich nicht, ob das meine, oder Shakspeare's Schuld ist. Denn daß diese Prüderie, dieß Erschrecken vor dem Namen gewisser Dinge, die doch jeder kennt und die an sich ganz unschuldig sind, nicht immer ein Zeichen besonderer Sittenreinheit ist, bedarf keines Beweises. Jedenfalls ist zu bedenken, daß die Komödie, wie schon bemerkt, vorzugsweise ihren Stoff nimmt aus dem Privatleben, dem kleinen Triebwerke und den unbedeutend scheinenden Fasern und Wurzeln des Familienverbandes, woraus gleichwohl der Staat und dadurch die große Weltgeschichte fortwährend hervorwächst; daß mithin auch das Lustspiel vorzugsweise um die Liebe, um das Geschlechtsverhältniß als| natürliche und sittliche Grundlage des Familienlebens sich drehen wird. Nun kann aber die Komödie ihren Gegenstand nur mit jener dialektischen Ironie behandeln, und diese in voller Freiheit spielen zu lassen, dazu giebt ihr gerade die Liebe die allermeiste Veranlassung. Nirgend verschmilzt das Sittliche so innig mit dem blos natürlichen Triebe, keine Leidenschaft ist edler zugleich und gemeiner, kein Gefühl erhebt den Menschen so in die höchsten Regionen geistiger und sittlicher Kraft, um ihn oft in den tiefsten Schmutz gemeiner Sinnlichkeit zurückfallen zu lassen, als die Liebe. In dieser Doppelnatur, die eben so dringend zum Himmel hinauf, wie in den Staub der Erde hinab weiset, liegt schon ein unerschöpflicher Quell der Ironie, die dann im Lustspiele gar nicht anders thätig sein kann, als daß auch die schmutzige Kehrseite der edlen Schwärmerei ganz unverholen herausgekehrt wird. Je offener das geschieht, desto sittlicher ist es. Hat die Wahrheit einmal zwei Seiten, so ist es eine Lüge, nur die eine festhalten

zu wollen. Ist die nackte Darstellung der Unsittlichkeit nur Warnung und Mahnung zur Sittlichkeit, so ist sie nicht nur entschuldigt, sondern in vielen Fällen durchaus nothwendig; und wenn daher Shakspeare mitten in das Feuer der vergötternden Leidenschaft das Wasser seiner zweideutigen Scherze gießt, so ist das nicht nur das Recht der Wahrheit, sondern auch ein nothwendiges Memento-mori für jeden hochfahrenden Schwärmer. Mit feinem Takte faßt er übrigens in seinen Lustspielen die Liebe stets mehr wie eine glänzende Illusion der Phantasie oder wie ein bewegtes, spannendes Spiel der Empfindung, während er in seinen Tragödien ganz die mächtige, Alles mit sich fortreißende und sich selbst zerstörende Leidenschaft darstellt. Beides ist gleich wahr, und das Eine schickt sich eben nur für die Komödie, das Andere nur für die Tragödie.

Shakspeare flicht nun aber hier und da das Komische nicht blos im humoristischen Gewande, sondern ganz so, wie es im eigentlichen Lustspiele auftritt, und damit zuweilen auch freie Scherze, Schimpf- und Witzworte selbst in die Tragödie ein. Daß er auch hier das Gemeine, Unsittliche, stets bei seinem wahren Namen nennt, wird man ihm nicht zum Vorwurf machen. Jenes aber hat man getadelt, weil es dem Tragischen unangemessen sei, den Eindruck störe ꝛc. Selbst Göthe (W. Bd. 45.) ist z. B. mit der komischen Figur der Amme in Romeo und Julie sehr unzufrieden. Allein obwohl die Tragödie mehr die eigentlich historische Seite des menschlichen Lebens, die Thaten und Schicksale der Völker und Staaten in deren Repräsentanten darzustellen hat, so kann sie doch und muß sie oft auch das niedrige, gemeine Alltagsleben in ihren Kreis mit hineinziehen. Denn es ist ja wesentlicher Theil des allgemeinen, historischen, und obwohl an sich unhistorisch, gewinnt es doch durch seine organische Beziehung zu jenem ebenfalls geschichtliche Bedeutung. Der in sich abgerundete Theil eines Ganzen kann wohl für sich betrachtet und dargestellt werden; das Ganze dagegen hört auf Ganzes zu sein, wenn ihm ein wesentlicher Theil fehlt. Die Komödie kann daher ohne äußerlich hervortretende, unmittelbare Beziehung zum allgemeinen, eigentlich historischen Leben bestehen (sobald sie nur, wie bemerkt, mittelbar, durch ihre Grundidee selbst historisch ist). Für die Tragödie dagegen ist es wichtig, oft unerläßlich, daß die Action und deren Grundidee auch in dem Reflexe, dem Eindrucke

und Einflusse auf das niedere, gemeine Alltagsleben des großen Haufens, und dieses wiederum in seinem Einflusse auf jene sich darstelle. Nur dadurch können die handelnden Personen zugleich als Repräsentanten des ganzen Staats und Volks sich geltend machen. Tritt aber einmal das gemeine Alltagsleben auf, so muß es auch in seiner vollen Wahrheit erscheinen, mithin auch von seiner komischen Seite, die ihm nun einmal anhaftet. Schon aus diesem Grunde erscheinen mithin Scenen, wie die Schlägereien der Bedienten und die Rolle der Amme in Romeo und Julie, die Begegnung Kents mit dem Haushofmeister im Lear, die Monologe des Thorwärters im Macbeth, die Todtengräberscene im Hamlet und die komischen Partieen im Timon nicht blos entschuldigt, sondern durchaus nothwendig als organische Glieder des Ganzen. Außerdem übersehen die Tadler, daß das Komische bei Shakspeare stets jenen tiefen Ernst des Humors in sich hat, wenn er auch nicht überall in die Oberfläche heraustritt. Jedenfalls kommt in den Tragödien durch die Umgebung, in der die komischen Scenen stehen, bald durch den Contrast, bald durch ihre Beziehung zur tragischen Aktion, diese ernste Seite in der That zur unmittelbaren Anschauung. Oder wird das Lächerliche im Benehmen und Charakter der Amme Juliens nicht äußerst ernsthaft, wenn man sieht, wie diese Person mit ihrer Lascivität, ihrer wichtig thuenden Unbedeutendheit, ihren Prätensionen und gutmüthiger Hingebung, ihrer Schwäche und Gedankenlosigkeit, in der sie nie weiß, was sie will, und stets thut, was sie eigentlich nicht will und sollte, kurz mit allen ihren Albernheiten doch von offenbarem Einflusse ist auf das tragisch-große Geschick der beiden Liebenden? Auch Polonius im Hamlet ist an sich keine humoristische, sondern eine komische Figur, ganz im Sinne des Lustspiels; und doch — wer wollte in seinem Wesen und Schicksale den tiefen tragischen Ernst verkennen? Auch hinsichtlich der übrigen, oben erwähnten komischen Scenen kann nur der Mangel an aller Totalanschauung einen Zweifel erheben. Selbst der Thorwärter im Macbeth, an dessen trunkener Schläfrigkeit und läppischer Contemplation das furchtbare, über ihn und das ganze Land entscheidende Schicksal spurlos vorübergeht, trägt einen so ergreifenden und für die Idee der Tragödie so bedeutsamen Ernst in sich, daß die Scene durchaus nicht fehlen darf. Die Todtengräberscene im Hamlet, Kent und der Haushofmeister im Lear, die

schlagfertigen Bedienten in Romeo und Julie, und die komischen Partieen im Timon commentiren sich hoffentlich selbst; außerdem wird alles hier Bemerkte erst im folgenden Abschnitte Licht und Klarheit gewinnen.

Fragen wir schließlich, worin denn nun die Eigenthümlichkeit der poetischen Weltanschauung Shakspeare's in ihrer tragischen und komischen Seite liege? so versteht sich zunächst von selbst, daß sie nicht aus den erwähnten Einzelheiten gebildet wird, sondern letztere vielmehr aus ihr hervorgehen, durch sie bedingt und getragen sind. Das Eigenthümliche kann nur im Ganzen, im innersten Kerne der Shakspeareschen Weltanschauung liegen. Allein diese soll ja Eins sein mit der modernen oder christlichen Weltanschauung überhaupt. Wie also unterscheidet sich Shakspeare's Poesie von den Dichtungen anderer moderner Dramatiker, denen doch ohne Zweifel dieselbe Weltanschauung zu Grunde liegt? — Allerdings ist der Unterschied hier mehr quantitativ, als qualitativ; nur daß auf dem Gebiete des Geistes jede Quantitätsbestimmung zugleich eine Qualität ist. Shakspeare's Eigenthümlichkeit besteht in der größeren Reinheit und Klarheit, Bestimmtheit und Vollständigkeit, mit der die moderne Weltanschauung in seinen Dramen sich darstellt; sie besteht besonders darin, daß überall jene beiden Faktoren der Weltgeschichte: die sittliche Nothwendigkeit und die menschliche Freiheit, die Objektivität und Subjektivität des Geistes und Lebens, beide unter die göttliche Leitung gestellt, in ihrer vollen Berechtigung, in inniger, gegenseitiger Durchdringung, in wahrhaft organischer Zusammen- und Wechselwirkung, also in der ganzen Fülle ihrer Wahrheit und Wirklichkeit hervortreten. Während bei andern Dichtern auf die eine oder andere Seite der Nachdruck gelegt, hier die subjektive Freiheit vom göttlichen Rathschlusse oder den objektiven Mächten der sittlichen Nothwendigkeit erdrückt (Calderon), dort umgekehrt das Recht der subjektiven Freiheit gleichsam zum Privilegium erhöht erscheint (Göthe), hier also diese, dort jene Wagschaale mehr oder minder merklich sich hebt, indem der Dichter sich selbst mehr auf die eine, als die andere Seite stellt; zeigen sich bei Shakspeare beide Seiten stets im organischen Gleichgewicht: die Zunge der Waage schwankt wohl scheinbar während der raschen Bewegung der Action; in der That aber behauptet sie stets ihre perpendiculäre Richtung. —

In dieser organischen Verschmelzung jener beiden oder wenn man will, jener drei Faktoren der Weltgeschichte vereinigte Shakspeare zugleich die Grundelemente der mittelalterlichen Weltanschauung mit denen der neueren Zeit zu Einem gediegenen Ganzen. Das Mittelalter betrachtete, wie Jedermann weiß und wie aus der geschichtlichen Darstellung des ersten Abschnitts zur Evidenz erhellt, vorzugsweise Alles unter dem Gesichtspunkte der göttlichen Leitung der Dinge als göttliche Schickung, als Ausfluß der mittel- oder unmittelbaren Thätigkeit Gottes; die Weltgeschichte war ihm einerseits nur die Verwirklichung des göttlichen Rathschlusses, jede einzelne That, jede große oder kleine Begebenheit nur Mittel dazu, andrerseits nur das Produkt der Wirksamkeit der allgemeinen sittlichen Mächte, welche, durch Kirche und Staat und jene mannichfaltigen kleineren Körperschaften repräsentirt, die Individualität gleichsam absorbirten: die menschliche Freiheit, die Persönlichkeit des Einzelnen, kurz die ganze Subjektivität des Geistes hatte wenig oder gar keine Geltung. — Eben so einseitig ging umgekehrt die neuere Zeit darauf aus, zunächst das Recht des Einzelnen gegenüber jenen allgemeinen Mächten nur wiederherzustellen, demnächst aber die Freiheit, die Subjektivität des Geistes zum alleinherrschenden Principe zu erheben: in der Weltanschauung der neueren Zeit tritt die göttliche Leitung der Dinge in einen dunklen, ungewissen Hintergrund zurück oder wird gänzlich geleugnet, und die allgemeinen sittlichen Mächte haben keine Selbstständigkeit mehr, sondern erscheinen getragen und repräsentirt durch einzelne Persönlichkeiten oder durch freie Vereinigungen der Einzelnen. — Indem Shakspeare diese entgegengesetzten Einseitigkeiten corrigirte und beide Seiten in ihrer gleichen Berechtigung und ihrem organischen Ineinandergreifen auffaßte, so erfüllte er damit zunächst in Beziehung auf den *Inhalt* jene große Aufgabe, welche ihm seine Stellung an der Gränzscheide der beiden entgegengesetzten Zeitalter auferlegte, zugleich aber gewann er mit dieser eben so tiefen als wahren, und eben so wahren als poetischen Auffassung der Weltgeschichte die Grundlage zur Verwirklichung seines Begriffs der dramatischen Kunst als des poetischen Abbilds der Geschichte, und damit wiederum die Möglichkeit zur Lösung des Problems, das ihm in Beziehung auf die *Form* der Stand der dramatischen Kunst vorlegte. Denn daß seine oben verzeichnete Weise der Composition

nur möglich ist, sofern einerseits die Idee, die er dem einzelnen Drama zu Grunde legt, eine allgemeine, objektive, das Einzelne bestimmende Macht ist, andrerseits aber ihr gegenüber doch zugleich die subjektive Freiheit der handelnden Personen gewahrt bleibt, und beide Seiten durch eine höhere Macht (die göttliche Leitung der Dinge) in ein harmonisches Zusammenwirken gesetzt werden, aus dem das Endziel der ganzen Action resultirt, — das leuchtet nach dem Obigen von selbst ein. Und daraus ergiebt sich wiederum, daß Shakspeare's Weltanschauung, sein Begriff der dramatischen Kunst und seine Weise der Composition eine wahrhaft organische Einheit bilden, in welcher kein Glied fehlen darf und Eines immer aus dem andern sich ableiten läßt. —

Je befriedigender nun Shakspeare die Aufgabe der Kunst seiner Zeit hinsichtlich des Inhalts wie der Form gelöst hatte, desto auffallender muß es auf den ersten Blick erscheinen, daß man diese Lösung gar nicht anerkannte, sondern auf anderen und wieder anderen Wegen danach suchte. Und noch mehr kann man sich darüber wundern, wie es habe geschehen können, daß nicht Shakspeare, sondern B. Jonsons Schule in jenem großen Kampfe den Sieg davon getragen, und daß Dichter wie B. Jonson selbst, Beaumont, Fletcher, Massinger u. A., beschränkte Talente gegenüber dem größten dramatischen Genie, nicht nur schon um 1616 bis 1620 entschieden die Bühne beherrschten, sondern auch nach Beendigung der großen puritanischen Revolution, die das Theaterwesen gänzlich unterdrückt hatte, sofort wieder die Oberhand gewannen, so daß Shakspeare allgemach völlig vergessen ward. Im Obigen ist der Hauptgrund dieser Erscheinung bereits mehrfach angedeutet worden. Die neue, Ben Jonsonsche Schule hatte keinen andern Vorzug, als daß sie neuer war. Sie stand dem unwiderstehlichen Zuge des neueren Geistes zu einer praktisch-realistischen Auffassung der Dinge, zur Reflexion und Kritik, zu selbstbewußter philosophischer Erkenntniß und ungehemmter praktischer Thätigkeit, zu religiöser und politischer Freiheit, kurz dem erstrebten Uebergewichte der Subjektivität des Geistes näher; sie griff bereits ein in jene dem Mittelalter feindliche, alle seine Institutionen auflösende Tendenz, welche im 18. Jahrhundert ihren Gipfelpunkt erreichte, und in England fast um ein Jahrhundert früher sich in Bewegung setzte. Sie wurde daher vom Zeitgeiste

gehoben und getragen, wie sie ihrerseits ihn hob und trug. Nicht ihre poetischen Vorzüge, die wir oben anerkannt haben, verschaffte jenen Dichtern den Sieg; denn das Alles besaß Shakspeare auch in demselben oder noch höherem Maaße; sondern gerade das Unpoetische ihrer Dichtungen, die überall sich vordrängende Absichtlichkeit, das bestimmte Bewußtsein über ihre künstlerischen Intentionen, das Haschen nach Effekt, nach ungewöhnlichen Charakteren, seltsamen Situationen und überraschenden Wendungen, die Schärfe der Reflexion und das Streben, die Kunst durch Auskramen moralischer Maximen und Klugheitsregeln zur Lehrmeisterin des praktischen Lebens zu machen, ferner das Kritische und Satirische ihres Witzes, das Vorherrschen des Intriguanten, das Uebertreiben der Charakteristik zur Karikatur und die Auflösung lebendiger Persönlichkeiten in abstrakte philosophische Begriffe, vor Allem aber ihre praktisch realistische Kunst- und Lebensansicht, — das gerade entsprach dem neueren Zeitgeiste und gewann ihnen den allgemeinen Beifall, während der Mangel an poetischen Ideen, die Fehler der Composition und die Verstöße gegen das eigentliche Wesen der Kunst, die immer nur das Schöne, das Ideal, darzustellen hat, vom Publikum wie gewöhnlich übersehen wurden. —

Ein zweiter Grund jener auffallenden Erscheinung lag indeß theils in Shakspeare's Dichtungen selbst, theils in der großen Bescheidenheit oder wenn man will, Gleichgültigkeit, mit der er sie hingab und ihrem Schicksale überließ. Shakspeare's Weise der Composition nämlich, die ideelle, wahrhaft künstlerische Einheit, die er dadurch erreichte, ist eben so schwer zu erkennen, als die tiefsinnigen poetischen Ideen, die er als Träger dieser Einheit seinen Dramen zu Grunde legte; und noch schwieriger ist es, die ästhetische Berechtigung dieser Weise der Composition darzuthun. Die Kunstkritik und die ästhetische Einsicht seines Zeitalters war noch nicht reif für diese Erkenntniß, — eine Wissenschaft der Aesthetik gab es noch gar nicht, — und Shakspeare that seinerseits nichts, ihm dazu zu verhelfen. Weder commentirte er seine Dichtungen, noch gab er in ihnen selbst auch nur den entferntesten Wink zum Verständniß seiner künstlerischen Intentionen: nirgend eine Hinweisung auf die Grundidee des einzelnen Stücks, nirgend eine Andeutung des Planes, nirgend ein Zeichen, warum er den Stoff gerade so und nicht anders disponirt, kurz keine Spur der Reflexion über sein künstlerisches Thun, sondern überall die Sache

selbst in reiner, nackter Gegenständlichkeit, überall eine Fülle individueller Charaktere, Thaten und Schicksale in bunter, verwirrender Mannichfaltigkeit, — während B. Jonson seine wohlfeilen aristotelischen Einheiten in Vor- und Nachreden marktschreierisch anpreist, und Beaumont, Fletcher und Massinger ihre platte Moral, auf die sie die Darstellung zurückzuführen belieben, meist ausdrücklich hervorheben. Kein Wunder also, daß man nicht bemerkte, wie Shakspeare die Aufgabe schon gelöst hatte, noch ehe man sich ihrer klar bewußt geworden, und daß man B. Jonson allgemein beistimmte, wenn er behauptete, Shakspeare habe keine «Kunst». —

Ist doch selbst heutzutage die Erkenntniß des Gegentheils noch so jung und neu, daß sie noch auf schwachen Füßen steht, indem es noch keineswegs gelungen ist, in allen Shakspeareschen Dramen jene innere ideelle Einheit überzeugend nachzuweisen. Es ist das Verdienst der deutschen Kritiker, Schlegel's, Solger's, Tieck's, Göthe's u. A., den rechten Weg zu dieser Erkenntniß angebahnt zu haben. Ich selbst setze den Beifall, den die erste Ausgabe dieses Buchs hier und da gefunden hat, vornehmlich auf Rechnung des günstigen Umstands, daß ich, wie ich glaube, so glücklich gewesen bin, das bestimmte *Princip* in Shakspeare's eigenthümlicher Weise der Composition entdeckt und an einigen seiner Dramen zur klaren Anschauung gebracht zu haben. Vielleicht ist es mir gelungen, diesen Fällen in der gegenwärtigen Bearbeitung noch ein Paar neue hinzuzufügen. Ich eile daher, das Resultat meiner fortgesetzten Bemühungen dem Leser im folgenden Abschnitte vorzulegen. Er wird zugleich erst zu *beweisen* suchen, was ich oben von Shakspeare's poetischer Weltanschauung, von seinem Begriffe des Tragischen und Komischen, von seiner Weise der Charakteristik, kurz von seinem dramatischen Style ausgesagt habe. —

Vierter Abschnitt.

Kritik der einzelnen Shakspeareschen Dramen.

Der Zweck der Kritik eines ächten Kunstwerks ist tiefes, vollständiges Verständniß desselben. Läßt sich ein Kunstwerk vollständig begreifen, d. h. alles Einzelne in seiner innern lebendigen Einheit, Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit erkennen, so ist das zugleich ein Beweis für seine Schönheit. Die wahre Kritik hat also nichts zu schaffen mit jener vergleichenden Reflexion, die entweder — was am häufigsten geschieht, weil es am wohlfeilsten ist, — ein Kunstwerk mit seines Gleichen oder Nichtgleichen zusammenstellt, es mit einem von außen angelegten Maßstabe mißt, an selbstgemachte Principien und Begriffe hält, um es danach zu loben oder zu tadeln, oder es von irgend einem äußern historischen, philosophischen oder sonstigen Standpunkte aus in's Auge faßt, um ihm seine s. g. Stellung anzuweisen, d. h. um es wohl oder übel in einem philosophischen Systeme oder einer pragmatischen Geschichte unterzubringen. Es giebt vielmehr nur Einen Standpunkt für die Betrachtung eines Kunstwerks, und der liegt in ihm selbst. Kritisiren (κρίνειν) heißt freilich unterscheiden, auseinanderlegen, beurtheilen. Das Kunstwerk muß allerdings gleichsam secirt werden; aber nicht um zu vergleichen, Theorieen anzubringen oder Stellungen zu machen, sondern um seinen Bau kennen zu lernen, in seinen innersten Lebenskern einzudringen, und aus diesem heraus es wieder erstehen zu lassen, also um die innere Nothwendigkeit seines Organismus, die Einheit des Geistes und des Lebens zu erkennen, von der seine ganze Gestaltung, alle Theile und Glieder durchdrungen sind. Die wahre Kritik will das Kunstwerk in seiner Bedeutung verstehen. Die Bedeutung eines Dinges ist aber seine Beziehung zum Allgemeinen, sein Werth

und seine Gültigkeit für das Allgemeine: je größer seine Bedeutung, desto allgemeiner seine Gültigkeit. Die Bedeutung eines Kunstwerks verstehen, heißt also erkennen, daß und wiefern es nicht bloß einzelne Charaktere, Thaten und Schicksale, sondern in ihnen das allgemeine Wesen der Natur, des Menschen, der Welt und Weltgeschichte darstellt, wie und wiefern es ihm gelungen ist, das Einzelne zum Bilde und Gleichnisse des Allgemeinen, von welchem wir selber mit betroffen und umfaßt sind, zu erheben. Die wahre Kritik ist mithin wesentlich Reproduction. Der Kritiker thut dasselbe, was der Dichter, nur nicht durch die Kraft der künstlerischen Phantasie, sondern durch die Kraft des erkennenden Gedankens, der das gegebene Object durchdringt, und es selbst als einen Gedanken des schaffenden Geistes nachweist. Während der Dichter seine innere Anschauung in die Welt der Erscheinungen ein- und herausführt (producirt), so daß der Gedanke selbst Erscheinung wird, führt der Kritiker umgekehrt diese Erscheinung auf den Gedanken zurück. Dies Reduciren ist aber zugleich ein Produciren und also zusammen ein Reproduciren, indem aus dem Erkennen und Begreifen des Kunstwerks der in ihm eingekleidete Gedanke hervorwächst. Und ebenso enthält umgekehrt die künstlerische Production eine (freilich unbewußt sich vollziehende) Reduction, sofern die weite, vielgestaltige, unübersehbare wirkliche Welt, deren Schönheit das Kunstwerk darstellt, erst in einen Gedanken, in eine innere Anschauung und damit zu einem festen Kerne zusammengefaßt sein muß, ehe sie aus diesem in neuer, künstlerischer Form hervortreten kann. So ist also auch sein Produciren ein Reproduciren, ein Wiederschaffen des schon Geschaffenen: die Schönheit selbst ist eine geistige That, die in einer Reproduction des gemeinen, natürlichen Daseins nach ihm immanenten, aber unsichtbaren Gesetzen und Zwecken besteht, und deren eigner Zweck nur ist, die Einheit dieser Zwecke und Gesetze zur Anschauung zu bringen. Der Gedanke aber, der im Kunstwerk zur Erscheinung kommt, bedingt natürlich dessen ganze Gestaltung; in ihm liegt jene Einheit und Nothwendigkeit des ganzen Organismus desselben; er ist das, was ich bisher die Grundidee eines Kunstwerks genannt habe. Und das Geschäft des Kritikers beschränkt sich mithin im Wesentlichen auf den Nachweis dieser Grundidee in jedem Kunstwerke.

Die Kritik kann auf einem doppelten Wege zu ihrem

Ziele gelangen, auf dem historischen und dem ästhetischen. Jener hat heutzutage im Allgemeinen mehr Credit; natürlich, weil eine so große Menge wirklicher und scheinbarer Gedanken täglich zu Markte gebracht wird, daß der Preis der Waare sinkt, und weil jeder, der von der wohlfeilen geistigen Nahrung durch den Assimilationsproceß Etwas sich angeeignet hat, dieß nun auch für sein Eigenthum hält, und im Stolz auf seinen Besitz über Alles seine eigenen Gedanken haben zu müssen glaubt. Zur historischen Kritik dagegen gehören gründliche Kenntnisse, und die sind nicht so wohlfeil; auch gehört schon mehr Narrheit dazu, um sich selbst darüber zu täuschen, ob man dergleichen besitze oder nicht, während der Begriff eines Gedankens sehr vage und schwankend ist. Die historische Kritik nämlich betrachtet das Kunstwerk als geschichtliche Erscheinung, im Sinne der Historiographie, also genetisch, wie es zunächst aus diesen und jenen Gründen, unter Mitwirkung dieser oder jener Umstände, Verhältnisse ꝛc., wie es demnächst aus dem Leben, dem Geiste und Charakter des Künstlers, wie es endlich als ein Produkt der Geschichte, der Kunst und der Entwickelung des menschlichen Geistes überhaupt aus dem Charakter der Zeit, deren Stimmung, Richtung oder Stellung zur Vergangenheit und Zukunft hervorgegangen ist. Auf diesem Wege sucht sie die Grundidee des Kunstwerks zu erforschen. Die ästhetische Kritik dagegen verfährt abstrakter. Sie betrachtet das Kunstwerk rein für sich, losgelöst von allen jenen Beziehungen, wie eine besondere, in sich abgeschlossene Welt, und sucht es blos durch die Kraft des erkennenden Gedankens zu verstehen, aus und in ihm selbst seine Grundidee nachzuweisen. Beide Wege haben ihre Klippen und Sandbänke. Während die historische Kritik leicht in jedem Kunstwerke nur die Gedanken, Richtungen und Interessen seiner Zeit sieht, und gerade das Allgemeingültige in ihm, wodurch es zugleich über seiner Zeit steht, verkennt, während sie leicht die Individualität des Dichters vermengt mit seinen Dichtungen, so daß man wohl jene, aber nicht diese kennen lernt; trägt die ästhetische Kritik oft einen Gedanken hinein in das Kunstwerk, der gar nicht darin liegt, nimmt sie gern einen s. g. Standpunkt über oder neben dem Kunstwerke, weil die Stellung innerhalb desselben keine rechte Festigkeit gewährt, sobald ihm seine lebendige, historische Grundlage entzogen ist, und man erhält also allerlei Reflexionen des Kritikers, aber keine Kritik.

Am besten ist es daher unstreitig, beide Seiten zu vereinigen, die ja in der That durchaus zusammengehören. Dieß habe ich versucht, so weit es bei Shakspeare's Poesie möglich war. Die historische Kritik ist indeß ihrer Natur nach, wie jeder einsehen wird, überall nur bis auf einen gewissen Grad möglich; bei Shakspeare's Werken aber ist sie mehr als gewöhnlich beengt und gestört, theils weil ihr die näheren Nachrichten über das Leben und die Individualität des Dichters mangeln, theils weil es aus den oben angeführten Gründen unmöglich ist, die Zeit der Entstehung seiner Dichtungen mit genügender Sicherheit zu bestimmen, theils endlich weil Shakspeare's Werke wie bemerkt von den besondern Richtungen, Interessen, Ideen seiner Zeit offenbar sehr wenig berührt erscheinen. So fehlen der historischen Kritik die nöthigen Mittel und Anknüpfungspunkte, ohne die sie nicht sein kann. Sie muß sich daher auf eine geschichtliche Darstellung der Bildung der dramatischen Kunst bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts, auf eine allgemeine Charakteristik des Zeitalters und der Persönlichkeit des Dichters einschränken. Hinsichtlich der einzelnen Werke Shakspeare's muß sie dagegen der ästhetischen Kritik das Feld lassen, und kann diese nur hier und da unterstützen. —

Es ist schon vielfach bemerkt worden, unter Andern auch von Göthe, daß «Shakspeare nicht wie andere Dichter, zu einzelnen Arbeiten sich besondere Stoffe wähle, sondern einen Begriff (Grundidee) in den Mittelpunkt lege und auf diesen die Welt und das Universum beziehe; und daß man schwerlich einen Dichter finden werde, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zum Grunde liege und im Ganzen wirksam sei, wie an den seinigen sich nachweisen lasse» (Shakspeare und kein Ende. W. Bd. 45). In der That gehört auch dieß zu seinen charakteristischen Eigenschaften. Während die Hauptwerke anderer Dichter oft nur Variationen des Einen Themas, Darstellungen einer oder einiger in ihrem Zeitalter gerade waltender Ideen sind, dreht sich bei Shakspeare jede Dichtung um ihre eigne Axe; jede ist eine eigne Welt für sich, nach eignen Gesetzen organisirt, von Einem besondern Geiste durchdrungen; und nur, wenn man auf den erhabenen Standpunkt ihres Schöpfers sich zu erheben weiß, mag man erkennen, wie alle diese verschiedenen Gestirne zu einem großen kosmischen Ganzen wiederum sich verbinden. Nur ist vor allen Dingen dem Irrthume vorzubeugen, als sei, wie Göthe

meint, bei Shakspeare unter der Grundidee eines Kunstwerks ihrem Inhalte nach irgend ein einzelnes Gesetz der Moral, ein Gedanke der Philosophie, oder gar nur eine einzelne Lebensmaxime, ein politischer Grundsatz oder dergl. zu verstehen. Hätte Göthe Recht, wenn er sagt, «durch den ganzen Coriolan gehe der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Besseren nicht anerkennen wolle; im Cäsar beziehe sich alles auf den Begriff, daß die Bessern den obersten Platz nicht wollen eingenommen sehen, weil sie irrig wähnen, in Gesammtheit wirken zu können; und Antonius und Cleopatra spreche mit tausend Zungen, daß Genuß und That unverträglich seien» (a. a. O.), — wäre dieß die Grundidee der genannten Stücke, so würde man mit demselben Rechte behaupten können: Göthe selbst habe im Tasso das Sprüchwort: Hochmuth kommt vor dem Fall, und im Egmont das andere: Wer nicht hören will muß fühlen, oder im Faust den philosophischen Gemeinplatz: der Mensch sei ein endliches, beschränktes Wesen und müsse sich als solches erkennen, — darstellen wollen. Der Zweck der Kunst — und damit hängt diese ganze Frage zusammen — ist ein weit höherer, als dergleichen s. g. Wahrheiten, die in ihrer Einseitigkeit zugleich auch Irrthümer sind, zu Tage zu fördern. Dazu bedürfte es nicht des großen Aufwandes von Mitteln, der unsäglichen Arbeit und Mühe; dergleichen kann man alle Tage an sich selbst und Anderen erfahren, oder aus jedem Kinderfreunde lernen. Jedes ächte Kunstwerk wird freilich auch im Einzelnen den Geist belehren und erwecken, ihn an Erfahrungen, Erkenntnissen, Gedanken nach allen Seiten hin bereichern; aber das Einzelne ist nicht Zweck, kann also auch nicht Inhalt, nicht Grundidee des Kunstwerks sein. Die Kunst soll vielmehr das ganze Leben, die ganze Weltgeschichte in ihrer Wesenheit und Wahrheit darstellen: der Inhalt der gesammten Weltanschauung und also Gesetz und Zweck der Entwickelung des Geistes und Lebens soll durch sie in adäquater Form zur Erscheinung kommen. Allein die allgemeine, allumfassende Weltanschauung mit der ganzen Fülle ihres Inhalts kann nicht in einem einzelnen Kunstwerke eingeschlossen werden; in seiner Totalität stellt ihn nur das große Kunstwerk der Weltgeschichte selbst dar. Um künstlerisch darstellbar zu sein, muß der Gesammtinhalt in seiner organischen Gliederung aufgefaßt werden. Darum muß zunächst die Weltanschauung selbst in ihre

beiden Seiten, die tragische und komische, auseinander treten. Im Begriffe der organischen Gliederung aber liegt es, daß im Theile überall das Ganze enthalten ist und erkennbar hervortritt. So muß jedem einzelnen tragischen oder komischen Drama zwar die Totalität der tragischen und komischen Weltanschauung erkennbar zum Grunde liegen; aber sie kann im Einzelnen Stück, das die Weltgeschichte nicht in ihrem Gesammtinhalte, sondern nur in einer besondern Episode, in der Beschränkung einer zwar nicht sinnlichen, aber doch geistigen Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung abzuspiegeln vermag, gleichsam nur den allgemeinen geistigen Boden bilden, auf welchem die Action sich bewegt, die psychische Substanz, die den Körper des Dramas hält und beseelt. Das einzelne Stück kann durch sie nicht seinen besondern, unterscheidenden Charakter erhalten, weil sie eben allen Dramen derselben Gattung gemeinsam ist. Wenn also von verschiedenen Grundideen der einzelnen Shakspeareschen Stücke die Rede ist, so kann nur gemeint sein, daß in jedem derselben eine besondere Seite des organischen Ganzen des Geistes ausgedrückt sei, daß jedes derselben eine eigenthümliche, durch die besondern Bedingungen des Raumes und der Zeit, durch die Lage der Dinge, die Umstände und Verhältnisse, in welche die handelnden Personen gesetzt sind, wie durch die verschiedenen Charaktere der letzteren selbst bedingte Modification der allgemeinen, tragischen oder komischen Weltanschauung darstelle. Nur dadurch, daß die Grundidee jedes Shakspeareschen Drama's eben dieß ist, kann sie, wie Göthe bemerkt, einen Mittelpunkt abgeben, auf den die Welt und das Universum sich beziehen läßt; nur weil sie selbst schon die Allseitigkeit der Beziehungen in sich trägt, läßt sich Alles auf sie beziehen. —

Das Unternehmen, die Grundidee jedes Shakspeareschen Drama's näher zu bestimmen, kann immer nur ein Versuch sein wollen. Jedes folgende Zeitalter wird eine größere Fülle der Beziehungen auf den Mittelpunkt des Ganzen entdecken, weil eben jedes ächte Kunstwerk zugleich den ganzen Reichthum des Lebens in sich trägt. Sie alle anzugeben, konnte schon darum nicht meine Absicht sein, weil sonst jedes Stück ein eignes Buch erfordert haben würde. Aus demselben Grunde mußte ich auch das Geschäft der kritischen Zerlegung der einzelnen Dramen für mich behalten. Ich konnte nur die Resultate meines Studiums darlegen, d. h. die

Grundidee selbst näher bezeichnen und Andeutungen geben, wie durch sie Ton und Farbe, Haltung und Composition des Ganzen bedingt sei, wie sie die Action in allen Hauptpartieen durchdringe, von ihr die Wahl und Zusammenstellung der Charakter abhängig erscheine. Dieß Alles bis in's kleinste Detail hinein, Scene vor Scene, zu verfolgen, mußte ich dem Leser selbst überlassen.

Die einzelnen Stücke habe ich aus den erwähnten Gründen nicht in der Reihenfolge, in der ich glaube, daß sie der Zeit nach entstanden sind, sondern in einer ideellen Ordnung zusammengestellt, deren Princip der aufmerksame Leser leicht finden wird. —

I.

Shakspeare's Tragödien.

1. Romeo und Julie.

«Das idealische Gemälde, das uns in Romeo und Julie vorgeführt wird, sagt Schlegel, ist ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zu Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äußern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniß der Liebe» u. s. w. Daß das Hauptinteresse des Drama's sich um die Liebe zwischen Romeo und Julie dreht, sieht jedes Kind. Dennoch möchte ich nicht glauben, daß es der Sinn und Zweck des Ganzen sei, nur dem Inhalte des Göttlichen und Vergänglichen der Liebe zum Ausdruck zu dienen, daß hierin seine Grundidee liege. Shakspeare hat es im Gegentheil wohl schwerlich darauf abgesehen, nur die Natur der Liebe zur Darstellung zu bringen. Die Liebe ist ihm vielmehr nur die Basis, auf die er sich stellt, Mittelpunkt und leitendes Grundprincip des menschlichen Lebens, das er darstellen will. So kann er sie fassen: denn auf die Liebe zunächst als bräutliche Liebe ist ja die Ehe und damit die Familie und weiter der Staat, und mithin die Entwickelung und Bildung der ganzen Menschheit gegründet. In ihr ist also in der That das menschliche Leben bei seinem innersten Mittelpunkte gefaßt; die Liebe ist das Höchste und Herrlichste, was der Mensch hat; sie ist die Basis aller Sittlichkeit, aller Schönheit, aller menschlichen Größe. Auf dieser Basis errichtet Shakspeare sein Gebäude; auf diesem Grunde will er eine

vollständige Lebensansicht, eine besondere Modification der allgemeinen tragischen Weltanschauung in Scene setzen, so jedoch, daß das Fundament nicht blos als ein Theil, sondern zugleich als das bestimmende Lebensprincip des Ganzen erscheint. Oder wenn man lieber will: die bräutliche Liebe ist dem Dichter nur der Stoff, der Erdenkloß, dem er seinen Athem, die Grundidee der Tragödie, einhaucht, den er zum Bilde einer vollständigen tragischen Lebensansicht verarbeitet.

Zu diesem Behufe hebt S. zunächst die Liebe auf die Sonnenhöhe der glühendsten Leidenschaft, und stellt ihr einen eben so leidenschaftlichen Haß gegenüber. Er macht damit das Wesen der Leidenschaft selbst, die Leidenschaft in ihren beiden allgemeinsten Formen zum Mittelpunkte des tragischen Pathos, indem Liebe und Haß gleichsam die beiden Grundleidenschaften sind, auf die sich alle übrigen zurückführen lassen. Die Leidenschaft aber ist dem modernen Begriffe des Tragischen gemäß ein Hauptmotiv der tragischen Aktion. Denn sofern sie einen großen, edlen, sittlich berechtigten Inhalt hat, in welchen der Mensch, von ihr getrieben, seine ganze Lebenskraft, sein ganzes Selbst hineinlegt, ist sie der Ausdruck der höchsten Würde der menschlichen Natur, jener idealen Fähigkeit, sich für das Große, Edle, Schöne bis zur völligen Selbstvergessenheit zu begeistern. Sofern aber der Mensch in ihr zugleich über das einzelne Große und Schöne, das er sich zum Ziel gesetzt, nicht nur sich selbst, sondern auch das Ganze der sittlichen Weltordnung vergißt, und in der Verfolgung seines Rechts andre Rechte und Pflichten mit Füßen tritt, oder sofern er, von ihr geblendet, das Große und Schöne, für das er schwärmt, mit dem Genuß, den es ihm gewährt, verwechselt und im Besitz desselben nur seine Befriedigung, selbst im Widerspruch gegen das Wohl und das Recht Andrer, sucht, ist sie zugleich der prägnanteste Ausdruck der ethischen Schwäche in deren mannichfaltigen Gestalten, in denen sie bald als Einseitigkeit oder Beschränktheit des moralischen Zwecks, bald als Irrthum oder Verblendung, bald als Mangel an Selbstbeherrschung erscheint. In der großen, edlen Leidenschaft begegnet sich daher leicht und ungezwungen das menschlich Große, Schöne, Ewige mit dem Kleinen, Endlichen und Vergänglichen, und beide Seiten gehen in die Eine Gemüthsbewegung, die den ganzen Menschen umfaßt, zu untrennbarer

Einheit zusammen. So gefaßt ist jede große Leidenschaft an sich selbst schon tragischer Natur.

Romeo's und Julia's Liebe ist von idealer Schönheit, das ätherische Feuer zweier großer, reichbegabter Herzen, das zarteste und zugleich festeste, unzerreißbarste Band zweier edler Naturen, die gleichsam zur Liebe geschaffen, im innersten Wesen für einander bestimmt sind, und daher Einer im Andern nur sein eignes schöneres Selbst, nur das verkörperte Ideal seiner eigensten, tiefsten Wesenheit, und damit die ideale Schönheit der Menschennatur überhaupt erblicken. Auf den ersten Blick fließen sie daher gleichsam zu ewiger, absoluter Einheit in einander: «wie der Blitz schon getroffen hat, noch ehe man sagen kann, daß es blitzt», so schnell und unwiderstehlich entzündet sich in ihnen die lodernde Flamme, deren tragische, fatalistische Gewalt zwar beide ahnen, ohne ihr jedoch widerstehen zu können, noch zu wollen. Tragisch aber wird diese Liebe, nicht etwa im antiken Sinne wegen ihrer idealen Schönheit und Erhabenheit, durch den Neid der seligen Götter oder durch die fatalistische, alles Ungemeine und Außerordentliche bedrohende Macht der Nemesis, sondern weil sie von Anfang an zugleich übermächtige, rücksichtslose Leidenschaft ist. In dieser Leidenschaftlichkeit hat sie einerseits ihre Größe und Erhabenheit: von ihrer Gluth gezeitigt entfaltet sich die edle Männlichkeit in Romeo's Charakter, die schöne, zarte Weiblichkeit in Julia's Wesen mit Riesenschritten zur Blüthe und Frucht, von ihr getragen, erheben sich beide über alle die kleinen, prosaischen, selbstsüchtigen Interessen des menschlichen Lebens und schweben wie Adler, den Blick in die Sonne gerichtet, hoch über dem gemeinen irdischen Dasein im Aether des ewigen Reiches der Poesie, der lichten Sphäre des Ideals; von ihr gestählt, überwinden sie die Schrecken des Todes und besiegeln sterbend die Unsterblichkeit der Liebe, die Erhabenheit der Idee über Leiden und Untergang, die Souveränetät des Reichs der Poesie gegenüber allen weltlichen Gewalten. Aber eben indem ihnen zufolge dieser Leidenschaft das Recht ihrer Liebe zum alleinigen, ausschließlichen Gesetzbuche der Welt, das einzelne Gut zum allgemeinen, absoluten Gute wird, indem sie darüber das Ganze der moralischen Weltordnung aus dem Auge verlieren, so ist diese Leidenschaft zugleich eine Empörung gegen die waltende Macht der sittlichen Nothwendigkeit: sie tritt heraus aus dem

Organismus des Ganzen, sie überschreitet gleichsam das ewige Maaß des Guten und Schönen selbst und geräth unwillkührlich und unbewußt in das entgegengesetzte Gebiet, indem sie die innere Harmonie der sittlichen Mächte stört; insbesondere verletzen die beiden Liebenden das heilige Recht des Familienverbandes, indem sie eigenmächtig, wider Wissen und Willen der Eltern ihren Bund schließen, sie verletzen damit eine sittliche Macht, die ihrer Liebe an innerer und äußerer Berechtigung vollkommen gleich steht. Andrerseits mischt sich in ihre Leidenschaft der selbstsüchtige Trieb nach sinnlichem Genusse, nach subjektiver Selbstbefriedigung (wie die 2te und 3te Scene des 3ten Acts deutlich zeigen); dieses wenn auch nur beigemischte, verborgene, unbewußte, und, wenn man will, natürliche Element der Selbstsucht ist es, in Folge dessen ihnen jene Besonnenheit und Selbstbeherrschung, deren die große Leidenschaft nicht nur fähig ist, sondern kraft deren sie allein das Große zu vollziehen vermag, verloren geht. Damit sinkt ihre Leidenschaft zu jener blinden Wuth herab, der Romeo verfällt oder wenigstens sehr nahe kommt, wenn er auf die Nachricht von seiner Verbannung sich zur Erde wirft und durch raschen, unnützen, sinnlosen Selbstmord Alles zu verderben im Begriff steht. Dieser Mangel an Besonnenheit und Selbstbeherrschung zeigt sich auch in der Art und Weise, wie Romeo sich zwischen die Schwerter Mercutio's und Tybalt's wirft und, nachdem er dadurch den Tod des ersteren veranlaßt hat, im wilden Zweikampfe auch dem letzteren den Tod giebt, womit er selbst den ersten Grund zur tragischen Katastrophe legt. —

Dieser rücksichtslosen Leidenschaft, dieser fatalistischen Macht der Liebe tritt von selbst durch innere Nothwendigkeit eben so leidenschaftlich, eben so fatalistisch, der Haß gegenüber. Denn der Haß ist gleichsam nur die Kehrseite der Liebe, dieselbe Leidenschaft in ihrer verneinenden Gewalt, das Nein, welches im Ja der Liebe unmittelbar liegt und das sie gegen alles ihr Feindselige mit derselben Energie ausspricht, mit der sie sich selbst bejaht. Mit Recht giebt daher Shakspeare auch nicht den leisesten Wink über Ursache und Veranlassung der grimmigen Parteienwuth zwischen den Montagues und Capulets; er, der sonst so fein und sinnig Alles zu motiviren weiß, was irgend bedeutend in das Getriebe seiner Dramen eingreift, stellt dieses Fundament der ganzen tragischen Entwickelung in völliger, räthselhafter

Grundlosigkeit hin. Mitten aus der tödtlichen Feindschaft der Eltern geht die verzehrende Liebe der Kinder hervor; das, was dort in äußerstem Grade Haß und Verachtung ist, schlägt hier in seinen äußersten Gegensatz um: die Extreme begegnen sich, nicht zufällig, sondern durch innere Nothwendigkeit; die Uebertretung des Sittengesetzes und das unsittliche Verhältniß der Eltern rächt sich an den Kindern, und durch sie wiederum an den Eltern selbst *). Denn das Vernichtende, was der Haß hatte, aus dem die Liebe hervorging, bleibt trotz des Widerspruchs auch bei der Liebe; beide treffen ja in der Leidenschaft in Eins zusammen. Hier ist überall eine innere, gewaltige Nothwendigkeit, die im menschlichen Wesen selbst ihren Sitz hat.

Aus dieser tragischen Gegensätzlichkeit zwischen dem Hasse der Eltern und der Liebe der Kinder, aus dieser allgemeinen Grundlage der Tragödie, erschließt sich von selbst die dramatische Action in ihren wesentlichen Grundzügen. Der tragische Conflikt der Rechte und Pflichten ist gegeben: auf der einen Seite Romeo's und Julia's Liebe in dem vollen Rechte ihrer idealen Schönheit, ihre Ehe als eine nothwendige Forderung dieser Liebe, als eine nicht blos subjektive, sondern objektive, moralische Nothwendigkeit, — denn man soll heirathen, wo man wahrhaft liebt, und man soll und muß lieben, wo man das sittliche Ideal, zu dem man sich selbst verklären soll, im Andern wenn auch nur mit dem Auge der Phantasie wiederfindet; — auf der andern Seite das eben so vollgültige Recht der Eltern, der heilige Kreis des Familienverbandes, den ungestraft Keiner zerstören darf; mithin Recht und Unrecht so in einander geflochten, daß das Recht der Liebenden zugleich ihr Unrecht, ihr heimlicher Ehebund zugleich eine moralische und unmoralische Handlung ist. Diesen Conflikt, diesen Widerspruch zu lösen, ist die Aufgabe der tragischen Action. Die ersten fünf oder sechs Scenen stellen demgemäß zuvörderst das Problem selbst klar und deutlich auf; sie bauen exponirend das Fundament auf, und geben zugleich die Gliederung der Hauptelemente an; in Shakspeare'scher Weise sondern sich bestimmte Gruppen aus und ordnen sich zu einander

*) Akt V. Sc. 3: Seht, welch' ein Fluch auf Eurem Hasse ruht,
Daß Gott durch Lieb' all Euer Glück vernichtet!
Auch ich, weil ich dem Zwiespalt nachgesehen,
Verlor ein Paar Verwandte. — Alle büßen.

nach dem Grade ihrer Bedeutung. In der Mitte Romeo und Julie mit ihrer Liebe, hinter ihnen als Helfer und Retter Pater Lorenzo und die Amme; zur Seite dort die Montagues und ihr Anhang, Mercutio und Benvolio; hier die rohere Leidenschaft der Capulets mit Tybalt und dem Grafen Paris; über allen, doch im Hintergrunde, der Prinz, als Repräsentant der objektiven Macht des Rechts und der Sittlichkeit, der das Allgemeine, den Staat, gegen die zerstörenden Eingriffe der Einzelnen zu schützen hat. Diese Gruppen, jede ein Hauptmotiv zur Entwickelung der Grundidee in sich tragend, bewegen sich dann gegen einander, treten abwechselnd hervor, und führen so, ganz von selbst, jede in der Verfolgung ihrer besondern Interessen begriffen, die Action bis zur Katastrophe durch. —

Mit der Einmischung des Fürsten und seiner politischen Macht rückt zugleich Shakspeare die einzelne Geschichte der Liebenden dem welthistorischen Interesse näher. Ein ganzer Staat erscheint in heftiger Aufregung; das öffentliche Wohl ist gefährdet; der Fürst selbst tritt im Interesse desselben zwischen die streitenden Parteien; und das, was sonst nur Privatangelegenheit wäre, wird so zur Staatsaction und greift in den Organismus des Ganzen, in das allgemeine Interesse hinüber. Nur in einem solchen Zustande allgemeiner Aufregung konnte jene überschwengliche Leidenschaft der Einzelnen entstehen und Platz gewinnen. Weil das Besondere durch das Allgemeine und umgekehrt bedingt ist, so konnte die Geschichte der Liebenden nicht isolirt werden; auch der Charakter der Zeit, der Zustand des Staats und die Sinnesart des Volkes mußte in allgemeinen Grundzügen dargestellt werden. Es wird dadurch die welthistorische Bedeutung, welche in dem ideellen Inhalte der Tragödie niedergelegt ist, auch äußerlich hervorgehoben. An das Verderben der Einzelnen knüpft sich der Untergang ganzer Geschlechter an; und umgekehrt durch den verderbten Zustand des Ganzen, durch das unsittliche Verhalten der Familien wird Verbrechen und Untergang der einzelnen Glieder herbeigeführt. So erscheint denn eine unabsehbare Kette von Ursache, Wirkung und Gegenwirkung, welche die Menschheit und ihre Geschichte als Einen lebendigen, seine mannichfaltigen Glieder untrennbar verbindenden Organismus darstellt. Die Geschichte der Einzelnen wird in der That

zum Abbilde der Weltgeschichte: dieselben Motive und Gewalten, dieselben Gesetze regieren dort wie hier.

Weil die Tragödie die unmittelbare Darstellung der Weltgeschichte in ihrer Wesenheit und Wahrheit ist, so tritt das, was in der Komödie als ein Spiel des Zufalls, des Irrthums oder der subjektiven Willkühr erscheint, und als solches sich in sich selbst auflöst, in der Tragödie als innere Nothwendigkeit auf. Das zeigt sich hier evident an den Hauptmomenten der dramatischen Action. Es ist kein Zufall, daß Tybalt den Mercutio, Romeo den Tybalt erschlägt, sondern die unvermeidliche Folge theils jener unbesonnenen Leidenschaftlichkeit Romeo's, theils des obwaltenden Parteihasses. Beide, Mercutio und Tybalt, sind eben deshalb durchaus nothwendige Figuren: jener im heitern Leichtsinn einer humoristischen Lebensverachtung, mit der er zugleich dem trüben Ernste der überall herrschenden Leidenschaft das Gegengewicht hält und ihm seine erdrückende Schwere nimmt, Tybalt mit dem blinden, düstern Eifer seiner wilden Natur, beide sind die thätigen Träger dieses Parteihasses, der, wie er einmal ist, unvermeidlich in Mord und Todtschlag sich äußern muß, — der besonnene Benvolio sucht umsonst die Gluth zu löschen, er ist nothwendig, um zu zeigen, daß sie eben unlöschbar sei, — während die Greise, Montague und Capulet, die eigentlichen Urheber des Zwistes, ohnmächtig und unfähig zum Handeln, aber um so bedeutsamere Repräsentanten der unüberwindlichen Gewalt dieses Hasses, nur noch da sind, um zu leiden, und die blutige Saat, die sie ausgestreut, zu ernten. Es ist ferner kein Zufall, daß Romeo in dem Irrthume bleibt, Julie sei gestorben, oder daß letztere nicht wenigstens einige Minuten früher erwacht, ehe Romeo das Gift getrunken: Bruder Lorenzo's frommer Betrug, hervorgehend aus der stillen Einsamkeit des philosophischen Denkens, kann in dem reißenden Strome der Leidenschaften, auf diesem schwankenden, vulkanischen Boden nicht Wurzel fassen; so heterogene Elemente stoßen sich gegenseitig aus; wie Romeo den Trost der Philosophie mit versuchtem Selbstmord beantwortet, wie er alle Ueberlegung und Besinnung von sich wirft, so kann auch die von der überlegenden, sinnenden Wissenschaft gebotene Hülfe ihn nicht retten: es ist der Finger jener unsichtbaren, das Ganze leitenden göttlichen Macht, welche den Zufall lenkt und den Brief Lorenzo's zurückhält, um den

tragischen Conflikt auf wahrhaft tragische, d. h. zugleich versöhnende, das Gemüth erhebende Weise zu lösen. — Selbst jenem Einfalle Romeo's und seiner Freunde, das Fest der Capulets zu besuchen, worin der erste Anstoß zur ganzen Folge der tragischen Ereignisse liegt, wird das Zufällige und Willkührliche abgestreift. Tiefsinnig erinnert uns der Dichter durch den spottenden Mund Mercutio's an jene geheimnißvollen Beziehungen zwischen dem innern und äußern Leben, zwischen Vergangenheit und Zukunft, welche oft im Traume sich offenbaren. Romeo, durch einen Traum geschreckt, folgt der Einladung der Freunde fast willenlos und widerstrebend, «sein Herz erbangt und ahnt ein dunkles Verhängniß;» dennoch geht er ihm entgegen, von einer innern Nothwendigkeit getrieben. Und diese Nothwendigkeit, — was ist sie anders, als eben jener dunkle, und doch so nothwendige und gewisse Zusammenhang der innern und äußern Welt, jene geheimnißvolle und doch so offenbare Wechselwirkung zwischen dem Charakter des Menschen und seinem Schicksale, wodurch dem innern Zuge des Geistes auch die äußern Umstände und Verhältnisse entsprechend antworten, wodurch hier jener Schicksalsvollen, idealen Macht der Liebe, welcher Romeo durch sein ganzes Wesen gleichsam unterthan ist, auch die äußere Gelegenheit entgegen kommt! —

Was die Charaktere betrifft, so wird Niemand verkennen, daß deren Fassung und Haltung ganz jener innern Nothwendigkeit der tragischen Aktion entspricht: das Eine folgt unmittelbar aus dem Andern und umgekehrt. Da es nicht meine Absicht ist, auf Shakspeare's Kunst zu charakterisiren, über die so viel geschrieben, und die gerade am leichtesten zu erkennen ist, näher einzugehen, ausgenommen da, wo die richtige Fassung der Charaktere Schwierigkeiten darbietet oder von ihr vorzugsweise das Verständniß der Grundidee des Ganzen abhängt, so begnüge ich mich mit einigen allgemeinen Bemerkungen und einer kurzen Vertheidigung Shakspeare's gegen unbegründeten Tadel, der ihn weniger hinsichtlich der Zeichnung, als hinsichtlich der Wahl der Charaktere getroffen hat. In dieser Beziehung hat man vornehmlich Anstoß genommen an der Persönlichkeit der Amme, an ihren zweideutigen Geschichten und Redensarten, ihrer Neigung zum Kupplerhandwerk, ihrem Wankelmuth und ihrer völligen Haltlosigkeit. Ich habe über die Bedeutung des Komischen in

diesem Charakter schon oben einige Andeutungen gegeben. Auch Schlegel (in den Kritiken und Charakteristiken) hat bereits zur Rechtfertigung des Dichters vortreffliche Bemerkungen gemacht, die indeß, wie mich dünkt, noch nicht den rechten Punkt treffen. Wenigstens ist damit noch nicht die Frage beantwortet, warum dieser Charakter, wenn auch seine volle Lebendigkeit und Wirklichkeitt gar nicht zu bezweifeln ist, gerade so und nicht anders gefaßt ist? — Mir scheint darin wiederum gerade die tiefsinnige Kunst Shakspeare's im Motiviren sich zu bewähren. Diese Lascivität, diese Lust am Kuppeln, diese Geschäftigkeit, ihren Pflegling sobald als möglich die Freuden der Liebe kosten zu lassen, dieses Ausschweifende im Charakter der Amme, welche Mutterstelle bei Julien vertreten und sie bis in ihr jungfräuliches Alter stets umgeben, gewartet und gepflegt hat, — sollte sie nicht auf Julia's Natur und Bildung Einfluß ausgeübt haben, sollte nicht zum Theil auch daraus jene hingebende Liebessehnsucht und Leidenschaft, jene Ungeduld und Heftigkeit des Verlangens, welche das kaum erblühte Mädchen mit Hintansetzung aller Rücksichten gegen Eltern und Familie so rasch dem Geliebten in die Arme führt, zu erklären sein? Mich dünkt, man kann nicht zweifeln. Im Charakter der Amme liegt eben deshalb zugleich ein stiller Vorwurf gegen Julia's Mutter, die, der Amme ihre Stelle überlassend, die Liebe und das Vertrauen der Tochter nicht im vollen Maaße gewinnen konnte, zugleich eine Hindeutung auf jenen innigen organischen Zusammenhang zwischen dem Einzelnen und seiner Umgebung. — Noch weniger kann ich in den Tadel einstimmen, als sei die pflichtwidrige Nachgiebigkeit des weisen Lorenzo gegen das Verlangen der beiden Liebenden unmotivirt, unnatürlich und charakterwidrig. Hätte denn Lorenzo's Weigerung etwas geändert oder gebessert? Hätte sie den übergetretenen Strom in sein Bette zurückweisen können? Würde nicht vielmehr die Leidenschaft der Liebenden sich widerrechtlich genommen haben, was ihr gesetzlich verweigert worden? — Lorenzo ist ganz im Geiste des katholischen Clerus gezeichnet. Mit dem beschaulichen, sinnenden Leben, das er führt, weiß er sehr wohl eine praktische Thätigkeit zu verbinden, wie seine Beschäftigung mit der Heilkunde zeigt; er hat, wie die meisten katholischen Geistlichen, eine gewisse Neigung, seine Hände im Spiele der Weltbegebenheiten zu haben; er kann dem Ge-

danken nicht widerstehen, durch die Verbindung der beiden Liebenden vielleicht das große Werk der Versöhnung der beiden streitenden Häuser zu Stande zu bringen. In diesem Sinne geht er auf Romeo's Begehren ein; und nun, nachdem er einmal den ersten Schritt gethan, muß er nothwendig auf dem eingeschlagenen Wege fortgehen: sein eignes Wohl fordert, daß er Julien den Gebrauch jenes verzweifelten Mittels anempfiehlt. Wie schön zugleich in seinem Verfahren und dessen Erfolge das vergebliche Bemühen sich abspiegelt, äußerlich in das geistige Schicksal der Menschen eingreifen zu wollen, und wie damit ein tiefsinniger, nothwendiger Gedanke mehr zu dem tiefsinnigen Inhalte des Ganzen hinzutritt, ist schon angedeutet worden. — Man hat ferner gefragt: Was denn der Graf Paris und seine Liebesangelegenheit überhaupt, und was insbesondere noch zuletzt der Kampf zwischen ihm und Romeo solle? Der Tod des Grafen durch jenen erscheine offenbar ganz überflüssig und bedeutungslos, wie ein bloßer Effektstreich. Darauf könnte schon die Antwort gelten, nichts sei überflüssig, was den Charakter des Haupthelden in ein helleres Licht setze, der durch alle Momente der Action hindurch immer klarer und bestimmter sich entfalten müsse. Allein der Tod des ruhigen, kalten, prosaischen Grafen hat eines Theils seine besondere Ursache in der platten, geist- und herzlosen Sinnesart, womit er die Liebe auffaßt und behandelt, indem er die Schönheit und Liebenswürdigkeit der Tochter, ohne deren Herz zu fragen, nur von den Eltern gegen seinen Rang, sein Ansehen und seine unerprobte Tugend einzuhandeln gedenkt; — dafür rächt sich die göttliche Macht der Liebe an ihm; und er ist daher mit seiner Weise zu lieben nothwendig, um den organischen Gegensatz gegen Romeo's und Julia's Leidenschaftlichkeit zu bilden, und zu zeigen, daß der Dichter keineswegs gemeint sei, durch die Darstellung des tragischen Geschicks, das die große, schöne, poetische Leidenschaft trifft, der gemeinen Prosa das Wort zu reden. Außerdem hat sein Tod noch einen allgemeineren Grund in der innern Nothwendigkeit, welche Alle, die dem geistigen Kreise jener einmal entfesselten Schicksalsmacht sich nähern, unwiderstehlich in Verderben und Untergang mit fortreißt. In ähnlichem Sinne fallen Tybalt und Mercutio, nicht nur als Opfer ihres blinden Parteihasses, sondern auch in Folge ihrer Stellung zur Grundidee des Ganzen. Mercutio der über

die Liebe nur zu spotten weiß, der über sie hinaus zu sein wähnt und sie wie weibischen Tand und Kinderspiel verachtet, verletzt damit die göttliche Macht der Liebe, welche hier gleichsam die sittliche Nothwendigkeit, die Schicksalsmacht repräsentirt, in demselben Grade, als der zänkische, rachsüchtige Tybalt, der in seiner Roheit und Wildheit der zartern Regungen des Herzens unfähig ist, und der sittlichen Potenz der Liebe feindlich gegenüber steht. Dasselbe gilt in noch höherem Maaße von den alten Capulets und Montagues. Ueberall schimmert mithin der welthistorische Gedanke von der innigen, wahrhaft organischen, tief im menschlichen Wesen liegenden Verbindung der menschlichen Schicksale unter einander, wie mit der herrschenden Potenz der sittlichen Nothwendigkeit durch. —

Romeo und Julie selbst sind vorzugsweise die Gefäße und Werkzeuge dieser herrschenden Potenz, dieser Schicksalsmacht der Liebe; eben darum sind sie die Helden des Drama's, die Träger des tragischen Pathos. Beide gehen völlig auf in der Einen, großen, übermächtigen Leidenschaft; diese Leidenschaft bildet und entwickelt nicht nur ihren Charakter, sondern sie *ist* gleichsam selbst ihr Charakter; seine Durchführung ist ihr Leben, ihr Schicksal. So finden wir Romeo gleich beim ersten Auftreten befangen von seiner Liebesschwärmerei für Rosalinde. Allein diese Liebe ist eben *nur* eine Schwärmerei der Phantasie, nur Verlangen und Sehnsucht nach Liebe, nicht die Liebe selbst: in seinem Bedürfniß nach Liebe, das ihn durch und durch erfüllt, das ihn drängt und treibt, hat er sich vergriffen, hat er die erste beste Schönheit, die ihm begegnet ist, nicht zum wirklichen Gegenstande, sondern gleichsam nur zum Repräsentanten, zum Symbole für den noch unbekannten Gegenstand seiner Liebesgluth gemacht. Um uns diese Liebebedürftigkeit, diese Anlage seiner ganzen Natur zum Helden der Liebe, sein romantisches, von Phantasie und Affekt beherrschtes Wesen, und andrerseits um uns den ungeheuren Unterschied zwischen der bloßen Liebesschwärmerei und der wahren, gediegenen Leidenschaft, zwischen Spiel und Ernst, Schein und Wirklichkeit der Liebe, die so oft verwechselt werden, zur lebendigen Anschauung zu bringen, zeigt ihn uns der Dichter anfänglich in dieser fast lächerlichen Gestalt, in welcher ihn der Spott Merkutio's nicht ganz unverdient trifft. Rosalinden's Romeo ist ein melancholischer, schlaffer, müssiger, in kühlen, mehr witzigen als wahren Reflexio-

nen über die Natur der Liebe sich ergehender Träumer, der nicht bloß den Menschen, sondern sich selber zu entfliehen sucht, um in der Einsamkeit, seufzend und weinend, eine andre Welt, ein anderes Ich aus seinen Phantasieen sich aufzubauen; Julien's Romeo dagegen ist ein froher, frischer, Geist und Leben sprühender Jüngling, voller Energie und Schwungkraft, alle Sehnen gespannt, jeder Pulsschlag eine kühne Hoffnung, eine begeisternde Erinnerung, der Welt sich hingebend und doch zugleich über sie hinausgehoben, die ganze Fülle des Daseins in der Brust und doch nicht gesättigt; — der Gegensatz kann nicht stärker sein. Jener war der bloße Schatten Romeo's, der falsche Romeo, der sich selbst verloren, der irrende Wandrer, der seine Heimath sucht; dieses ist der wahre Romeo, der in Julien sich selber wieder gefunden, in ihrer Liebe erst Leben und Dasein gewonnen hat. Denn Julie ist Romeo in weiblicher Gestalt. Mrs. Jameson bemerkt eben so sinnig als treffend: «Alle weiblichen Gestalten Shakspeare's, weil sie eben wahrhafte Weiber sind, lieben entweder oder haben geliebt oder sind der Liebe fähig; aber Julie ist die Liebe selbst. Die Leidenschaft ist der Bestand ihres Wesens und außer ihr hat sie keine Existenz; sie ist die Seele ihrer Seele, der Pulsschlag ihres Herzens, das Lebensblut ihrer Adern, sich mischend mit jedem Atom ihres Körpers. Die Liebe, die so keusch und edel in Portia, so ätherisch zart und furchtlos in Miranda, so süß vertrauend in Perdita, so tändelnd zärtlich in Rosalinden, so beständig in Imogen, so hingebend in Desdemona, so glühend in Helena, so sanft in Viola erscheint, ist jedes und alles Das in Julia: alle jene erinnern uns an sie, aber sie erinnert uns an nichts als an ihr eignes schönes Selbst.» In der That, dieses Selbst ist ganz Liebe; aber auch Romeo's Selbst ist nichts als Liebe: jeder findet im Andern nur sich selber wieder. In dieser Einheit des innersten Wesens liegt die erhabene Kraft wie die ideale Schönheit ihrer Liebe; in dieser Einheit, in diesem Doppeldasein entfalten ihre Charaktere den ganzen Reichthum ihres inneren Lebens, Schritt für Schritt mit dem Gange der Action vom tändelnden Spiele der Empfindung durch die mannichfaltigen Stufen der unendlichen Skala der Gefühle und Affekte hindurch bis zur erhabensten Höhe des tragischen Pathos sich aufschwingend, stets getragen von den Wellen einer glühenden Leidenschaft und einer rastlos geschäftigen, jugendlich schwellenden Phantasie.

Diesem Charakter der beiden Helden, ihrer Lebenslage und dem sich daraus ergebenden Gange der Action, und damit dem ideellen Gehalte der ganzen Darstellung entspricht das eigenthümliche Colorit, das Shakspeare der Diction ihrem allgemeinen Charakter nach zu geben gewußt hat. Die Sprache umschließt gleichsam den Leib des Drama's wie jene weite fließende Gewandung der antiken Statuen, welche die Schönheit der Körperformen nicht verhüllt, sondern vielmehr erhöht und gleichsam vervielfältigt. Sie erscheint vorzugsweise reich an eben so treffenden als anmuthigen, jugendlich blühenden Bildern, vorzugsweise elastisch, schmiegsam, musikalisch melodiös, voll von lyrischen Elementen, stets wogend und schwellend, von höchster Vitalität, ein Körper, an dem Alles pulsirt, alle Nerven vibriren, jetzt gewiegt von den balsamischen Düften einer lachenden Landschaft des Südens, jetzt fortgeschnellt vom Scirocco der glühendsten Leidenschaft oder vom Tramontano des tragischen Pathos. Aber weil im Ganzen der jugendlich schöne Geist der bräutlichen Liebe weht, fließt die Sprache stets in den Wellenlinien der Schönheit dahin; auch wo der Sturm hineinfährt und die Wogen bergeshoch hinauftreibt, brechen sie sich doch nicht in scharfen Kanten und Winkeln, sondern ziehen in runden Schwingungen ihre mächtigen Kreise.

Aus der Wahl der Charaktere, aus der Bestimmung ihrer Lebenslage und der Führung der Action in Wort und That ergiebt sich im ächten dramatischen Kunstwerke von selbst sowohl der Schluß des Ganzen als seine Composition, die künstlerische Form des Kunstwerks. Denn letztere ist eben nichts andres als das harmonische Zusammenwirken jener constitutiven Elemente des Drama's zur Entwickelung und Veranschaulichung der ihm zu Grunde liegenden Idee. In ächt Shakspearescher Weise erscheint die Grundidee doppelt durchgeführt, einmal durch die Hauptaction an der Liebe Romeo's und Julia's, sodann durch die Nebenaction, an der Liebe des Grafen Paris zu Julien; mittelbar und indirekt aber an den Charakteren, Thaten und Schicksalen aller übrigen Personen, die selbstständig in die Handlung eingreifen: denn alle sind, wie wir gesehen haben, in ein bestimmtes Verhältniß zur Grundidee des Ganzen gestellt und diese ist die Alles beherrschende Schicksalsmacht, die ihnen ihrer Stellung gemäß ihre Loose zutheilt. Im Schlusse, in der Katastrophe durchbricht sie gleichsam den umhüllenden Kelch; das Samenkorn, das im

Stillen sich entwickelt und fortgewachsen, tritt als Blüthe, als Blume an's Tageslicht. Der Schluß der Tragödie ist die Versöhnung des tragischen Conflikts, die Lösung des Widerspruchs, in den die sittlichen Potenzen untereinander gerathen sind. Romeo's und Julia's Liebe behält Recht, aber nur im Tode und durch den Tod, in welchem das Selbstsüchtige der Begierde und des Genusses, das Einseitige und Maßlose der andre Rechte verletzenden Leidenschaft zu Grunde gegangen, in welchem sie, von den Schlacken des irdischen Daseins gereinigt, die verklärte Gestalt idealer Schönheit gewinnt. Sie behält Recht: denn im Tode sind die Liebenden vereint *mit* dem Willen ihrer Eltern; die eben so sehr lösende als bindende Gewalt des Todes lös't den Widerspruch ihres Daseins, sprengt die Fesseln, in die der Parteihaß ihre Liebe geschlagen, schmelzt die Eisrinde, welche die Herzen der Capulets und Montagues von einander geschieden: über ihrem Grabe versöhnt sich der wüthende Parteihaß und geht selbst in Liebe über.

Die Grundidee der Tragödie ist sonach die Darstellung des Lebens, wie es innerhalb der tragischen Weltanschauung sich gestaltet, aufgefaßt und abgebildet vom Standpunkte eines seiner constitutiven, das Ganze bestimmenden Grundelemente, der Liebe. Es ist gleichsam die Lebensansicht des Jünglings, aber innerhalb der tragischen Weltanschauung entfaltet. Dem Jünglinge dreht sich das ganze Dasein noch zunächst um die bräutliche Liebe: sein jugendlich kühnes Streben, sich die Welt zu eröffnen und zu unterwerfen, concentrirt sich ihm um den Besitz des geliebten Weibes: von der Phantasie mit allen Gaben des Himmels ausgeschmückt ist die Geliebte ihm die lebendige Einheit des ganzen Daseins, das Symbol, die Personification des Universums, ihr Besitz, ihr Verlust ist ihm gleichbedeutend mit Leben oder Tod. Die Art, wie die Liebe sich äußert, wie ihr Wesen aufgefaßt und ihr Pathos durchlebt wird, ist nicht nur höchst bezeichnend für den Character des Einzelnen, sondern ein prägnanter Ausdruck des Zeit- und Nationalcharakters ganzer Völker und Culturperioden der Menschheit. *Jene* Auffassung ist das Produkt des das neuere Europa und insbesondere das Mittelalter beherrschenden Germanischen Volksgeistes und der christlich-germanischen Weltanschauung; sie ist die *romantische* Form, der *romantische* Begriff vom Wesen der Liebe; in diesem erhabenen Eigensinn, der

das ganze Dasein an die Einigung mit dem Einen einzelnen Menschen setzt, als wenn es gar nichts Großes, Schönes, Liebenswürdiges weiter in der Welt gäbe, spricht sich jene unendliche Würde und Bedeutung aus, welche die moderne Weltanschauung im Gegensatz zum Alterthum dem Individuum, der Persönlichkeit beilegt. Das Wahre und Ewige dieser Auffassungsweise im tragischen Kampfe mit der Schwäche, Einseitigkeit und Beschränktheit der menschlichen Individualität wie des menschlichen Wesens überhaupt, aber auch im tragischen Siege über alle ihr entgegenstehenden feindlichen Gewalten zur Anschauung zu bringen, das ist der wahre Sinn und der ewige Gehalt dieser Shakspeareschen Tragödie, welche in jeder Beziehung zu den größten Meisterwerken der Dichtkunst gehört.

Zum Schlusse nur noch ein Paar Bemerkungen über die Schlußscene des Ganzen. Man hat sie getadelt und hier und da abgeändert oder weggelassen, weil man meinte, Shakspeare habe einen Verstoß wider die Regeln der dramatischen Kunst begangen indem er, statt mit dem Tode der beiden Liebenden unmittelbar zu schließen, eine überflüssige, den tragischen Eindruck verschleppende Scene der Erörterung und Untersuchung nachfolgen läßt. Aber welch' verstockter, prosaischer Sinn gehört dazu, um die Schönheit und tiefsinnige Erhabenheit dieses Schlusses zu verkennen! Ist es denn bloß eine Scene der Erörterung und Untersuchung? Und hat die Tragödie bloß den Zweck, die Nerven der Zuschauer durch Mord und Todtschlag aus ihrer alltäglichen Schläfrigkeit aufzurütteln? Wäre nicht der Untergang des Schönsten und Edelsten dieser Welt ein empörender Mord am ganzen menschlichen Dasein, wenn nicht in ihm zugleich ein tiefer, seliger Trost sich ausspräche? Und dieser Trost, den das Tragische überall in sich trägt, sofern es das Menschliche in seiner nothwendigen Reinigung und Läuterung und damit zugleich in seiner wahren, idealen Wirklichkeit darstellt, tönt hier gerade aus der Schlußscene heraus mit den sanften, alles Herbe auflösenden Harmonieen einer stillen, sinnigen Wehmuth. Die Liebenden sind den feindseligen, alles Ideale bekämpfenden Gewalten des irdischen Daseins, die ihrem Bunde theils in ihnen selbst, theils von außen entgegentraten, zum Opfer gefallen; aber rein und golden, wie der Phönix aus seiner Asche, ersteht ihre Liebe aus dem Grabe, nicht bloß für ein jenseitiges besseres Dasein, sondern um auch

noch diesseits fortzuleben und Segen zu verbreiten, und ihre göttliche Kraft in dem Siege über den grimmigen Haß, der ihr feindlich gegenüberstand, zu bewähren. Es kann keine schönere, erhebendere und zugleich ergreifendere Todtenfeier gedacht werden, als welche hier den dargestellten Untergang des Schönsten und Edelsten dieser Erde beschließt. —

2. Othello.

Othello ist mir immer unter allen Tragödien Shakspeare's als die furchtbarste erschienen, aber freilich im Sinne des griechischen *δεινότατον*. Ich fühle eine gleich starke Neigung und Abneigung gegen das Stück, und es geht mir damit wie mit manchen Menschen, welche durch die Macht und Ueberlegenheit ihres Geistes uns unwiderstehlich anziehen, während sie von Seiten des Gemüths und Charakters uns eben so heftig abstoßen. So oft ich es gelesen habe, wurde meine Seele unmittelbar in einem Strudel widerstreitender Gefühle und Gedanken zurückgelassen, und nur allmälig ging aus der tiefen Erschütterung die tragische Lösung und Erhebung des Geistes hervor, die sonst so unmittelbar von Shakspeare's Trauerspielen ausströmt. Ich kann den Grund davon nur darin finden, daß hier das Herbe und Bittere jenes Untergangs des menschlich Schönen und Großen ein entschiedenes Uebergewicht behauptet über das Erhebende und Versöhnende, was zugleich dem Tragischen eigen sein soll, oder daß wenigstens alle die schreienden Dissonanzen, die hier aufeinandergehäuft erscheinen, nicht (wie durch die Schlußscene in Romeo und Julie) für die unmittelbare Empfindung in einen erhabenen, wohlklingenden Akkord sich auflösen, sondern ihre Versöhnung erst mittelbar durch die reflektirende Betrachtung, durch die Zusammenfassung aller einzelnen Momente in der Grundidee des Ganzen finden. Verhält es sich wirklich so, hat mich mein Gefühl nicht getäuscht, so würde darin allerdings ein Mangel an tragischer Durchbildung und Vollendung liegen, der dieses Drama, das die Engländer seiner einfachen, besonders klar motivirten Construction wegen gerade am höchsten stellen, gegen andere Tragödien Shakspeare's zurücksetzt.

Um darüber zu klarer Einsicht zu kommen, und um die Grundidee, das Tragische der Tragödie, das Künstlerische im Kunstwerke zu erkennen, kommt es hier vor Allem darauf an,

Othello's Charakter zu verstehen. Denn die Tragödie unterscheidet sich auch darin von der Komödie, daß in ihr das tragische Pathos, Leiden und Untergang des Helden, vorzugsweise aus dem Charakter, dem Benehmen, den Leidenschaften und Affekten des Helden, wenn auch unter beiläufiger Vermittelung der äußern Umstände, hervorwachsen muß, während in der Komödie gerade umgekehrt das Spiel des Zufalls und die Verwickelungen der äußern Verhältnisse ihre ganze Macht entfalten, und meist zu einem ganz andern Resultate führen, als im Charakter, in den Absichten und Thaten der handelnden Personen lag.

Othello nun ist zum Krieger, zum Feldherrn geboren, er ist ein militairisches Genie; das ist seine individuelle Naturbestimmtheit, wodurch er sich vor allen andern auszeichnet; das wird uns vom Dichter so oft und immer wieder gesagt, daß offenbar ein starkes Gewicht darauf gelegt erscheint. Und in der That liegt darin ein Hauptmoment zum Verständniß der ganzen Tragödie. Denn als Krieger par excellence ist Othello nicht bloß ehrgeizig im schlechten Sinne des Worts; die Ehre bildet vielmehr nothwendig und vorzugsweise die Basis seines irdischen Daseins, die Voraussetzung, unter der er allein seine göttliche Bestimmung erfüllen, den Drang seines Genius zu Heldenthaten und Heldenruhm befriedigen kann. Unverständige Moralisten, die dem menschlichen Leben ihre selbstgemachten Gesetze anorakeln möchten, haben freilich oft genug behauptet, die Ehre sei ein bloßes Phantom, ein von Irrthum und Sünde vorgespiegeltes Gut, dem der sittliche Mensch den Rücken wenden müsse. Allerdings ist die Ehre dies imaginäre Nichts, wenn sie, statt als Mittel angesehen, zum absoluten Zwecke erhoben wird. Dann ist man nicht ehrliebend, sondern ehrsüchtig. Allein Ehrliebe und Ehrsucht sind himmelweit verschieden. Diese ist das Geschöpf der Sünde, die Verkehrung eines moralischen Gutes zum Bösen und Verderblichen. Die Ehrliebe dagegen fällt in Eins zusammen mit der ächt moralischen Gesinnung, wie sie dem Manne geziemt, mit der Pflicht, seinen Nächsten zu lieben wie sich selbst, und also seine Kräfte, Fähigkeiten und Talente zum Wohle der Menschheit zu verwenden. Denn ohne die Ehre bei den Menschen, ohne die äußere Achtung, die jedem Guten in der menschlichen Gemeinschaft gebührt, sind der männlichen Thatkraft die Sehnen zerschnitten. Ich kann nur wirken, wenn meine Brüder mein Thun und Streben anneh-

men und anerkennen, wenn sie in Achtung vor meiner moralischen Gesinnung und meinen redlichen Absichten mit mir zusammenwirken. Die Ehre ist das nothwendige Band zwischen der männlichen Thätigkeit und ihrem Wirkungskreise. Darin hat die Ehrliebe ihre sittliche Berechtigung, darum ist Ehrlosigkeit, Mangel an allem Ehrgefühl, eine moralische Schmach. Darum ruft Othello, als er seine Ehre vernichtet glaubt, mit Recht:

Fahr wohl, du wall'nder Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Roß und schmetternd Erz,
Muthschwell'nde Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Fahr wohl! Othello's Tagwerk ist gethan!

Mit der Ehre ist seine Thätigkeit vernichtet, seine Kraft gebrochen. — Allein Othello ist nicht bloß ehrliebend, in seine Ehrliebe, indem sie zur Leidenschaft wird, mischt sich auch der Ehrgeiz. Jene ist zwar bestimmendes Princip seines Wollens und Handelns; er weiß zwar, daß ihr Affe, der Ehrgeiz, keine Tugend ist, daß nur der Krieg ihn dazu machen, d. h. ihm das Ansehen, den Schein geben kann. Aber diese bloße Scheintugend ist nichts desto weniger vorhanden, das Gute ist vom Bösen, die aufopfernde Liebe, die Thätigkeit für das Wohl der Menschheit von der Begierde nach Ruhm, von der Selbstsucht der Leidenschaft getrübt. Daher die Unruhe, die Heftigkeit, die gewaltsame Gemüthsbewegung, in die Othello von dem ersten, leisesten Verdachte gegen Desdemona's Treue, von dem bloßen Gedanken an eine Kränkung seiner Ehre versetzt wird. —

Othello hat überhaupt nicht bloß die Tugenden, sondern auch die Fehler des Kriegers. Man merkt es ihm an, daß er seit dem siebenten Jahre das Schwert geführt hat, sein Lehrer der Krieg, seine Schule das Feldlager war. Er ist daher zwar kalt und besonnen. Jago rühmt von ihm:

— — Die Kanone sah ich
Ihm seine Schlachtreih'n sprengen in die Luft,
Und wie ein Teufel ihm den eignen Bruder
Von seiner Seite raffen; — er im Zorn? —
Dann mußt' es Großes sein; ich geh' und such' ihn. —
Gewiß das hat was auf sich, wenn er zürnt.

Dieß Lob ist ohne Zweifel ehrlich gemeint. Othello könnte nicht der anerkannt große Feldherr sein ohne jene unerschütterliche Ruhe

und Festigkeit, jene Gegenwart des Geistes, die nur eine Form der Selbstbeherrschung ist, ohne welche die Herrschaft über Menschen und Dinge, über die unendlich mannichfaltigen, unberechenbaren Zufälle, Glückswechsel, Zwischenereignisse, d. h. ohne welche die Kunst des Feldherrn unmöglich ist. Aber er ist, wie auch Jago andeutet, nur in der Gefahr kaltblütig. Ohne diesen Hebel des Gleichgewichts ist er nicht nur streng, rauh, rasch, sondern auch wohl auffahrend und heftig. So zeigt er sich in seinem Benehmen gegen den Weinberauschten Cassio, das den Ausgangspunkt der ganzen Katastrophe bildet.

Othello ist aber nicht bloß Krieger, er ist auch Mensch: in den Stürmen des Krieges, unter dem Donner der Kanonen, mitten unter Haß und Streit und Mordlust hat er sich die zarteren, edleren Gefühle, die den Menschen erst zum Menschen machen, hat er sich ein offnes, hingebendes Herz bewahrt, das nicht nach Thaten und Verdiensten, sondern nach Gemüth und Gesinnung fragt. Er weiß zu lieben in des Worts verwegenster Bedeutung, er weiß Schönheit der Seele, Anmuth, Liebenswürdigkeit und Adel der Gesinnung nicht nur kalt zu bewundern, sondern liebend und verlangend in sich aufzunehmen. Dieß zeigt sich zunächst in seinem Verhältniß zu Desdemona. Seine Liebe zu ihr ist von der reinsten, edelsten Art, eine ächt männliche, von dem innersten Wesen und wahrem Werthe der Geliebten, von der ewigen Schönheit ächter Weiblichkeit ausgehende Liebe. Er ist zwar keineswegs blind für Desdemona's körperliche Reize. Aber diese äußerliche Schönheit allein würde ihn nicht gewonnen haben; sie hätte sein Werben eher zurückschrecken können: denn er weiß sehr wohl, wie wenig er selbst davon in die Wagschaale zu legen hat. Desdemona selbst muß daher sein Herz gleichsam herausfordern, sie muß ihm zuerst entgegenkommen, und erst da er sieht, daß nicht sein Aeußeres, sondern sein innerster Kern ihre Liebe bereits gewonnen, daß sie in ächter Weiblichkeit gleichgültig gegen den äußern Schein, den wahren Werth des Mannes zu schätzen versteht, erst da giebt auch er mit aller Inbrunst, mit allem Feuer ungeschwächter Manneskraft ihr sich hin. Ja dieß Feuer überlodert die Flammen des Ehrgeizes, die Sonnenstrahlen des Heldenruhms. Es ist nicht bloße Phrase, es ist volle, tiefe Empfindung, wenn er im höchsten Elend, durch die vermeintliche Gewißheit ihrer Untreue, dem Wahnsinn nahe, ausruft (Act IV. Sc. 2.):

— — — Gefiel es Gott
Durch Trübsal mich zu prüfen; goß er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt,
Versenkt in Armuth mich bis an die Lippen,
Schlug sammt der letzten Hoffnung mich in Fesseln;
Doch fänd ich wohl in einem Herzenswinkel
Ein Tröpfchen von Geduld Doch mich zu machen
Zum festen Bilde für die Zeit des Hohns
Mit langsam drohn'dem Finger drauf zu weisen, —
O! O! —
Und dieß auch könnt' ich tragen, sehr, sehr wohl:
Doch da wo ich mein Herz als Schatz verwahrt, —
Wo ich muß leben oder gar nicht leben;
Der Quell, aus dem mein Leben strömen muß,
Sonst ganz versiegen, — da vertrieben sein,
Oder ihn schau'n als Sumpf für ekler Kröten
Begehn und Brüten, — da verfinstre dich,
Geduld, du junger rosenwang'ger Cherub!
Ja, schau so grimmig als die Hölle! —

Wie hier Othello die Liebe des Gatten hoch über den Ruhm des Kriegers und die Ehre des Mannes hinaus hebt, so trägt er sein liebendes und Liebe bedürftiges Gemüth selbst in sein Amt und seine Pflichterfüllung hinein. Cassio ist nicht blos sein Untergebener, er ist sein Freund, und mitten im Zorn über dessen Vergehen, mitten in der Ausübung seines Strafamts versichert er ihn seiner Liebe, seiner fortdauernden Freundschaft Ja Jago's Klage über Zurücksetzung scheint nicht ganz unbegründet. Wenigstens wird seiner Behauptung (Act I. Scene 1.), Cassio sei nur «ein Rechenmeister, der niemals eine Schaar in's Feld geführt, noch von der Heeresordnung mehr verstehe, als Jüngferchen,» — nirgends widersprochen. Wenn auch der Neid, der aus Jago's lügnerischem Munde spricht, den Mangel an Verdienst und praktischer Bewährung sehr übertrieben haben mag; jedenfalls ist in Cassio's Erwählung zum Lieutenant die Macht, welche persönliche Liebe und Achtung über Othello's Gemüth ausübt, auf das Bestimmteste ausgesprochen und als ein Grundzug seines Charakters hervorgehoben. — Wer aber wahrhaft zu lieben weiß, der allein ist auch wahrhaft liebenswürdig. Othello, obwohl ohne äußere Anmuth, wird doch seinem innern Wesen nach überall als ein durchaus edler, freier, offner, sich arglos hingebender und mithin liebenswürdiger Charakter geschildert. Wo der boshafte, haßerfüllte Jago im Selbstgespräche begriffen ist, wird er

hoffentlich als der vollgültigste Zeuge anerkannt werden. Denn er ist bei aller Nichtswürdigkeit ein tiefer, scharfsichtiger Menschenkenner. Gerade Jago aber rühmt von Othello (Akt I. Sc. 3.):

Der Mohr nun hat ein grad' und frei Gemüth,
Das ehrlich jeden hält, scheint er nur so, —

und an einer andern Stelle (Akt II. Sc. 1.):

Der Mohr, obschon ich ihm von Herzen gram, —
Ist liebevoller, treuer, edler Art;
Und wird für Desdemona, denk' ich sicher,
Ein wack'rer Ehmann sein.

Gegen diese lauten, unwidersprechlichen Zeugnisse aus dem Herzen seines ärgsten Feindes muß jede übelwollende Ansicht von Othello's Charakter verstummen.

Allein Othello ist nicht bloß Krieger, nicht bloß Mensch im schönsten Sinne des Worts; er hat endlich noch die besondere Nationaleigenthümlichkeit, daß er ein Mohr ist. Das äußerst heftige, leidenschaftliche Temperament der Negerrace ist eine bekannte Thatsache, und eben so bekannt ist, daß die Temperamentsbeschaffenheit zu überwinden, die allerschwierigste Aufgabe des Sittengesetzes, sie ganz zu ersticken, geradezu unmöglich ist. Damit ist indeß keineswegs die Unmöglichkeit ausgesprochen, daß nicht auch ein Neger ein wahrhaft edler, sittlich großer Mensch sein könne; Beispiele von ächtem Adel der Gesinnung, von erhabener Selbstbeherrschung, Versöhnlichkeit und Feindesliebe sind selbst unter den Sklaven nicht selten. Auch Othello'n ist diese Hitze des Blutes, diese Gluth der Leidenschaft angeboren. Auch er, der sittlich so hochgestellte Charakter, der willensgewaltige, reichbegabte Geist, hat ohne Zweifel gekämpft und gerungen, sein Temperament und die ihm eingebornen Fehler zu besiegen. Daß es ihm bis auf einen hohen Grad gelungen, bezeugt ihm Jago's Wort, bezeugt ihm die hohe, allgemeine Achtung, die der Doge und Senat von Venedig, die Bürger von Cypern und alle seine Kriegsgenossen, nicht nur vor seinem Feldherrngenie, sondern vor seiner Tugend hegen, — was der Dichter wiederholentlich hervorhebt (z. B. Akt I. Sc. 1.; Akt II. Sc. 1.; Akt IV. Sc. 1.). Dennoch ist er seiner mohrischen Natur keineswegs vollkommen Herr. Für alle einzelnen, wenn auch noch so schweren Unglücksfälle des Lebens würde zwar seine Herrschaft

über sie ausgereicht haben: es ist gewiß die reine Wahrheit, wenn er in der schon angeführten Stelle von sich behauptet, auch für das tiefste Elend würde er ein Tröpfchen Geduld in sich gefunden, selbst die Vernichtung seiner Ehre, Hohn und Schande würde er ertragen haben. Aber wo sein ganzes inneres Dasein, wo das tiefste Fundament seiner Existenz, die Basis seines eigensten Charakters erschüttert wird, da bricht auch seine Selbstbeherrschung zusammen, und aus dem Schutte stürzt die entfesselte Leidenschaftlichkeit und Gewaltthätigkeit der mohrischen Natur Verderben bringend hervor.

Dennoch ist es ein auffallender Mißgriff, wenn A. W. Schlegel und mit ihm Fr. Horn und die meisten Kritiker in Othello nur den Mohren erkennen wollen, der, weil einmal Mohr, auch der blinden Leidenschaftlichkeit, Eifersucht und Rachgier seiner Race unabänderlich verfallen sei; wenn sie die bestialische Wildheit des gemeinen Negers zum eigensten Kerne seines Charakters machen, und seine Tugenden zu bloßen künstlichen Angewohnheiten und damit zu nichtigem Scheine herabsetzen. Diese Ansicht widerspricht nicht nur jenen ausdrücklichen, vollgültigen Zeugnissen, die der Dichter Jago'n in den Mund legt, sondern sie vernichtet geradezu das Tragische in der Tragödie. Oder soll es tragisch sein, daß der Mohr stets ein Mohr bleibe, von Gott selbst verstoßen und verworfen, weil er nun einmal kein Weißer ist? Soll es tragisch sein, daß eine wilde Bestie, bisher nur äußerlich fest gehalten, durch Bosheit und Unvorsichtigkeit von ihren Fesseln befreit, in blinder Wuth Freund und Feind und zuletzt sich selber zerfleischt? Wahrlich, diese Fatalistik, diese Prädestination und ihre Malice könnte wohl Abscheu und Empörung, niemals aber das tragische Mitleid, die tragische Furcht und Reinigung des Gemüths hervorbringen, die schon Aristoteles von der Tragödie fordert. Soll Othello nicht von einer wirklich hohen Staffel menschlicher Tugend und Seelengröße herabstürzen, soll nur seiner versteckten Roheit und thierischen Gemeinheit durch die Entwickelung der Katastrophe die Maske der Tugend abgerissen werden; so haben wir statt einer tiefen tragischen Idee höchstens die platte Moral: Es ist nicht Alles Gold, was glänzt. Ja, die ganze Construction der Tragödie wäre aus ihren Fugen gerissen; Desdemona gehörte in die Klasse der gewöhnlichen, unreifen Mädchen; sie hätte sich von

einem Scheinheiligen, von einem Tugendprahler betrügen lassen; Jago behielte zuletzt Recht, und man müßte ihm danken, daß er durch seine nichtswürdigen Künste die Bestie zur Enthüllung ihrer wahren Natur gebracht habe; der Senat von Venedig, Cassio und alle Anderen wären in ihrer Verehrung für Othello verblendete Thoren. —

Schlegel mochte glauben, das Shakspeare seinen Helden nur darum zum Mohren gemacht oder seine mohrische Abkunft — gemäß der Novelle des Giraldi Cinthio, aus der er vermuthlich schöpfte — beibehalten habe, um dadurch Othello's Handlungsweise, seine blinde Eifersucht und Rachgier zu motiviren. Er wollte der bekannten Kunst Shakspeare's, die Handlung gerade auf das tiefste, verborgenste Fundament der Persönlichkeit zu basiren, ein Kompliment machen, vielleicht auch ihn rechtfertigen gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit, daß ein Abkömmling der verachteten Negerrace in den höchsten Ehren, als Oberfeldherr der mächtigsten Republik ihrer Zeit erscheine. Allein, gesetzt auch, daß Eifersucht und Rachgier zu den ursprünglichen Grundzügen in Othello's Charakter gehörten, — was in Wahrheit nicht der Fall ist, — so bedurfte es doch, um diese Eigenschaften zu motiviren, nicht der mohrischen Abkunft. Noch heutzutage giebt es geborene Italiener in Menge, die unter gleichen Umständen gerade wie Othello handeln würden. Shakspeare's künstlerische Beweggründe liegen überall tiefer im innersten Wesen seiner Kunst selbst. Nicht um Othello's mohrische Wildheit und Wuth, — die er in Wahrheit nirgend beweist, — zu rechtfertigen, sondern zunächst um seine sittliche Größe in ihrem glänzendsten Lichte zu zeigen, hebt er seine afrikanische Abstammung so entschieden und absichtlich hervor. Othello mußte, um die ausgezeichnet hohe Stufe menschlicher Tugend, auf der er steht, zu erreichen, nicht bloß die allgemeine Schwäche und dem allgemeinen Hang zum Bösen, sondern außerdem noch die Gewalt seines Temperaments, die Leidenschaftlichkeit seiner Race überwinden. Daß ihm dieses gelungen, darin zeigt sich die eminente Kraft seines Geistes und Charakters, und daraus wiederum erklärt sich, wie er trotz des Makels seiner Geburt zu so hohem Ansehen in Venedig gelangen konnte. Diese nicht bloß kriegerische, auf dem angeborenen Talente beruhende, sondern wahrhaft sittliche Heldengröße macht aber auch seinen Fall um so

tragischer. Je edler der tragische Held, je höher er gestanden, desto tiefer erschüttert uns sein Sturz, während uns der Untergang der Bosheit und des Lasters, der rohen Gemeinheit oder gar der thierischen Wuth und Wildheit nothwendig gleichgültig läßt. Demnächst aber erhält auch erst Desdemona's Charakter seine wahre Bedeutung nur dadurch, daß sie trotz Othello's abschreckender Häßlichkeit, trotz der Verachtung, die auf seinem Stamme ruht, seinen hohen innern Werth erkennend, ihn heiß und innigst zu lieben vermag. Anderer Seits kann sie nicht ganz schuldlos erscheinen an dem furchtbaren Schicksale, das sie betrifft: das Tragische desselben würde unser moralisches Gefühl beleidigen und damit den tragischen Eindruck zerstören, wenn es der unverbrüchlichen, wiewohl oft tief verborgenen Gerechtigkeit, die der ewige Richter bereits in dieser Welt übt, so schreiend widerspräche. Desdemona's Hauptschuld aber besteht darin, daß sie ihren edlen, zärtlichen Vater hintergangen, und wider sein Wissen und Wollen dem geliebten Manne sich vermählt hat. Und diese ihrem Charakter völlig entsprechende, sonst so vollgültige Wahl konnte ihr Vater bei seiner eigenen Hochachtung Othello's wiederum nur mißbilligen wegen dessen afrikanischer Abstammung. Endlich stützt sich Jago's ganzer Plan, was er oft genug erklärt, auf die doppelte Voraussetzung, theils daß gegen ein solches Mißverhältniß der äußern Anmuth und Liebenswürdigkeit keine Ehe auf die Länge Stich halten könne, theils daß Othello selbst aus eben diesem Grunde um so leichter Verdacht schöpfen werde. — So, sehen wir, ist gerade Othello's mohrische Abstammung so innig mit den Hauptmotiven der ganzen tragischen Entwickelung verflochten, daß die wahre Kritik keiner unwahren Beschuldigungen bedarf, um in diesem einerseits auffallenden, andrerseits gleichgültig scheinenden Umstande die tiefste, künstlerische Weisheit zu erkennen.

In der That aber ist es nicht nur eine Unwahrheit, daß in Othello's blutigen Thaten nur seine gemeine Natur, seine angeborene thierische Roheit wieder hervorbreche; auch die blinde Eifersucht und Rachgier, die ihm zur Last gelegt wird, ist eine durchaus falsche Beschuldigung. Wir alle haben ja nur Anspruch auf den Namen der Sittlichkeit kraft der Selbstbeherrschung unserer natürlichen Begierden, Affekte und Leidenschaften. Wir alle tragen den Keim der Rachgier, der Eifersucht, des

Ehrgeizes in uns: es giebt kein Laster in der Welt, auf das nicht jeder unter uns eine natürliche Anwartschaft hätte. Aber auch darin ist der Mohr Othello bei weitem den meisten unter uns vollkommen ebenbürtig, daß seine Tugend die gewaltige Versuchung nicht besteht, daß seine Selbstbeherrschung zusammenbricht, als alle Stützen seines irdischen Daseins, für sein Bewußtsein wenigstens, gefallen waren. Nur dadurch zeichnet er sich aus, daß mit diesem Sturze eine raschere, glühendere, mächtigere Leidenschaft hervorbricht, als sie der nordischen Natur des berechnenden Engländers oder des grübelnden Deutschen eigen zu sein pflegt. Eben darum war er vorzugsweise zum tragischen Helden geeignet. — Daß aber die Eifersucht nicht eigentlich zu seiner Natur, nicht zu den auszeichnenden Grundzügen seines Charakters gehört, daß er in Wahrheit von ihr nur so viel besitzt als alle Menschen, dafür bürgt nicht nur Jago's schon angeführtes Lob seines «geraden und freien Gemüths», womit ihm gerade alles argwöhnische Wesen, die nothwendige Voraussetzung der Eifersucht, schlechthin abgesprochen wird; dafür spricht nicht nur sein eignes Zeugniß (Akt **III.** Sc. 3.); nicht nur jenes im Angesicht des freiwilligen Todes gesprochene und dadurch beglaubigte Wort (Akt **V.** Sc. 2):

> Sprecht von mir wie ich bin. Dann müßt Ihr melden
> Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte,
> Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
> Unendlich ras'te u. s. w.

sondern vor Allem bezeugt es ihm sein eigenes Benehmen. Hätte Shakspeare die Eifersucht in die Mitte seines Charakters stellen wollen, warum äußert sie Othello nirgend, bevor ihn Jago gereizt hat? Kein Wort der Besorgniß, der Unruhe, des Verdachtes kommt über seine Lippen, kein Gedanke an die Möglichkeit der Untreue Desdemona's in seine Seele. Selbst Jago's Behauptungen traut er keineswegs sogleich, sondern fordert Beweise, schlagende, unwiderlegliche Beweise. Erst als er die Ueberzeugung handgreiflich in beiden Händen zu haben glaubt, erst da schießt die Eifersucht, die bisher nur im Keime vorhanden war, wie Unkraut wuchernd empor. Aber auch diese Beweise sind nicht etwa ungewisse, zweideutige Zeichen, die nur der Argwohn zu Beweisen stempelt; — den Mann will ich sehen, der in Italien, in dem üppigsten Handelsstaate der Welt, in einer

Zeit weiblicher Sittenverderbniß, wie sie Jago (Akt III. Sc. 3. vergl. Akt II. Sc. 1.) schildert und in Emiliens losen Reden (Akt IV. Sc. 3.) sich abspiegelt, von einem Freunde und Kriegsgenossen, den alle Welt für einen Ehrenmann hält, eben so fein als argliſtig belogen, die Zeichen ſeiner Zärtlichkeit in den Händen eines jungen, ſchönen, liebenswürdigen Mannes erblickend, durch das warme Intereſſe ſeiner Frau für eben dieſen ihren angeblichen Geliebten in ſeinem Argwohn beſtärkt, nicht Verdacht ſchöpfen und den Einflüſterungen des Eiferſuchtsteufels Gehör geben ſollte! In der That, der müßte in arkadiſcher Träumerei die Weiber für reine Engel halten, der darin nicht vollgültige Beweiſe der Untreue zu beſitzen meinte. Wer aber Grund zur Eiferſucht hat, der iſt nicht eigentlich eiferſüchtig. Das Weſen der Sucht beſteht vielmehr gerade darin, daß ſie überall ſucht, wo nichts zu finden iſt. Der Eifer, der Schmerz und Zorn über die wirkliche Treuloſigkeit iſt eben ſo berechtigt wie über jede andere moraliſche Unthat eines geliebten Weſens. Nichtsdeſtoweniger hat Othello's Schmerz und Zorn äußerlich das Anſehen der Eiferſucht, theils wegen der außerordentlichen Leidenſchaftlichkeit und Heftigkeit, mit der er ſich äußert, theils weil jene Beweiſe nur für ihn Beweiſe, in Wahrheit keine ſind, oder weil es ſein Unglück iſt, unerhört belogen und betrogen zu ſein. Für uns, objektiv genommen, erſcheint er daher allerdings eiferſüchtig, für ſich, ſubjektiv, iſt er es in der That nicht.

Aehnlich verhält es ſich endlich mit Othello's Rachgier. Zunächſt iſt es wiederum Jago, der uns bezeugt, der Mohr ſei von Natur edel und liebevoll. Ein edler und liebevoller Menſch aber kann unmöglich rachſüchtig ſein, d. h. die Rachgier kann zwar wohl, wie alle andern Schwächen und Laſter, dem Keime nach in ihm liegen, aber ſie kann nicht zu ſeinen charakteriſtiſchen Eigenſchaften, nicht zu den präſenten, ausgebildeten Grundzügen ſeines Weſens gehören: dem widerſpricht die Liebe und der Adel der Geſinnung diametral. Demnächſt, wie langmüthig und verſöhnlich zeigt ſich Othello (Akt I. Sc. 2.) gegen den alten Brabantio! Obwohl mit den härteſten, ungerechteſten Schmähungen überhäuft, behandelt er ihn doch mit Milde und Ehrerbietung. Eben ſo erträgt er die Kränkung ſeiner Zurückberufung von Cypern mit Ruhe und Ergebung. In beiden Fällen zeigt ſich mehr ein männlicher Stolz, eine edle Würde, wie ſie mit ächter Größe

gepaart zu sein pflegt, die ihres Werths sich bewußt, über ungerechte Beleidigungen hinwegsieht; nirgend eine Spur von allen den Zeichen, in denen sich das aufschwellende Rachegefühl kund giebt. Auch hier bricht daher das Samenkorn der Rachsucht in seiner Brust erst auf, nachdem er sich selber völlig entfremdet ist. Liebe und Ehre waren die Grundfesten seines Lebens; in Desdemona hatte er sein eigenstes Selbst wiedergefunden. Indem er sie verloren meint, verliert er sich selbst; mit ihrer Treulosigkeit wird er sich selbst ungetreu. Mit Recht klagt daher Desdemona (Akt III. Sc. 4.):

> Mein Herr ist nicht mein Herr; ich kennt' ihn nicht,
> Wär' er im Antlitz, wie im Geist verwandelt.

Mit Recht fragt Lodovico verwundert (Akt IV. Sc. 1.):

> Ist dieß der edle Mohr, den der Senat
> Sein Eins und Alles nennt? Der edle Geist,
> Den Leidenschaft nicht regt? Deß feste Tugend
> Kein Pfeil des Zufalls, kein Geschoß des Glücks
> Streift und durchbohrt?

Mit Recht endlich sagt er selbst von sich (Akt IV. Sc. 2.):

> Hier steht, der einst Othello war; hier bin ich.

In der That, er ist ganz und gar ein Andrer geworden, er ist nicht mehr Othello. Aber, wie der Dichter auf das Bestimmteste andeutet, diese Verwandlung ist nicht der Schlegel'sche Rückfall in seine eigentliche, thierische Natur, sondern der Zerfall seiner wahren edlen Natur, der Zusammensturz des herrlichen Bau's in wüste Trümmer, aus denen giftige Nattern hervorzischen. In den gerechten Schmerz und Zorn, den sein Temperament zur heftigsten Leidenschaft steigert, mischt sich daher allerdings das Rachegefühl. Aber selbst seine Rache hat noch ein edleres Motiv in sich, als die bloße Weide am Leiden und Untergange dessen, den sie verfolgt. Nachdem ihm die Liebe verloren, nachdem er von Freund und Gattin verrathen, vereinsamt, keinen Menschen mehr zu lieben vermag, da umklammert er mit der blinden Verzweiflung des Schiffbrüchigen die letzte Handhabe, an der er das Leben gehalten, das einzige Gut, das ihm geblieben: die Ehre; sie wenigstens will er sich retten. Ihr aber glaubt er Desdemona's und Cassio's Leben opfern zu müssen. Die Ehrbegriffe jener Zeiten, besonders in Italien, forderten unabweislich den Tod der treulosen Gattin, den Tod des Ehebrechers. Ihnen zu

genügen, hielt daher Othello für seine Pflicht; und es ist mithin gewiß keine Lüge, wenn er (Akt V. Sc. 2.) sich einen «ehrenvollen Mörder» nennt, der «nichts aus Haß, für Ehre Alles gethan.» In der That, wäre Desdemona's und Cassio's Verbrechen wahr, so wäre auch seine Rache, vom Standpunkte seiner Zeit angesehen, nur gerecht und zur Rettung seiner Ehre nothwendig, er selbst mithin nicht rachsüchtig zu nennen. Auch bei diesem Punkte kann man daher sagen: für uns, objektiv genommen, erscheint er allerdings rachsüchtig; für sich, subjektiv, ist er es nicht. Zum mindesten ist die Rachsucht eben so wenig als die Eifersucht das eigentliche Motiv seiner Handlungen. Dieß zeigt sich selbst in der äußern Art und Weise, wie er die Rache vollzieht. Die gemeine Rachsucht würde nur auf Erhöhung der Leiden ihres Schlachtopfers, auf Steigerung ihrer Befriedigung gedacht haben. Wie rührend fordert dagegen Othello Desdemona auf, zu beten und ihre Sünden dem Himmel zu beichten, auf daß er mit ihrem Leibe nicht auch ihre Seele tödte. Hier im Augenblicke der höchsten Erregung, in der verzweifelnden Stimmung des Mörders, bricht noch seine Liebe hervor, zeigt sich noch der unverwüstliche Adel seiner Seele! —

Noch einmal: Schlegels Mißverständniß ist unbegreiflich, und kann nur daher rühren, daß ihm die Intention des Dichters, die Grundidee der Tragödie völlig entgangen ist. Es ist um so unbegreiflicher, da klar am Tage liegt, daß alle die Beschuldigungen, die er auf Othello's Charakter wälzt, nicht auf ihn, sondern auf Jago fallen, und daß gerade Jago nach der offenkundigen Absicht Shakspeare's den diametralen Gegensatz, die hebende Folie zu Othello's Heldengestalt bilden sollte. Jago ist im gemeinsten Sinne eifersüchtig: denn sein Verdacht gegen die Treue seines Weibes ist eine leere, selbstgemachte Einbildung; er zweifelt selbst daran, sein scharfer Verstand bezeugt ihm die Unwahrheit seiner bloßen Vermuthung; aber sein Herz hält sie fest; denn durch die bloße Einsicht läßt sich das eingewurzelte Laster nicht bezwingen. Er ferner ist rachsüchtig, furchtbar rachsüchtig. Denn auf jenen bloßen Verdacht hin und weil ihm Cassio durch Othello's Wahl zum Lieutenant vorgezogen worden, verfolgt er beide bis zum Tode, und freut sich an dem Herzzerreißenden Elende, das er angestiftet. Er, obwohl dem wahren Ehrgefühl völlig entfremdet, ist doch ehrgeizig, ambitiös in der

schlechtesten Bedeutung des Worts. Ihm ist die Ehre jener bloße Schein, jenes nichtige Phantom eingebildeter Thoren, das er herzlich verachtet, dem er aber nachjagt, weil es das Mittel ist, seine anderweitigen Gelüste zu befriedigen, ihm zu Macht und Reichthum, zur Herrschaft über die Menschen zu verhelfen, und weil er der Beschäftigung mit äußeren Zwecken bedarf, um nur von dem Umgange mit sich selber loszukommen. Er ferner ist die gemeine thierische Natur, die ihre Roheit und Wildheit nur so lange verborgen hält, als die Verhältnisse es gebieten und das Versteckenspiel der eignen Absichten es fordert, die dagegen furchtbar hervorbricht, sobald das Glück ihm den Rücken kehrt. Dieß zeigt sich zur Evidenz in der blinden, selbstverrätherischen Wuth, mit der er sein eignes Weib erstickt. Er ist der übertünchte Tugendheuchler, dessen Sittlichkeit nur Schein und Nachäffung, nur das künstliche Produkt seiner teuflischen Pläne ist. In allem Andern das gerade Gegentheil Othello's, versteckt, zurückhaltend, tückisch, gemein egoistisch, ohne einen Funken von wahrer Liebe und Adel der Gesinnung, stimmt er nur in der Energie des Charakters, in dem kriegerischen Muthe, in der Festigkeit und Consequenz des Willens mit jenem überein. Neben seiner Kunst zu heucheln, sind es ohne Zweifel diese wenigen guten Eigenschaften, die das äußere Band zwischen ihm und Othello zu Wege gebracht haben. — Uebrigens ist es ein, wenn auch verzeihlicher Fehler des Drama's, daß die eminente Nichtswürdigkeit dieses Charakters nicht gründlich genug motivirt ist. Solche teuflische, das gemeine menschliche Maaß weit überfliegende Bosheit muß sich irgendwie aus der Lebensgeschichte des Individuums, aus den besondern Verhältnissen, dem allgemeinen Charakter der Zeit erklären lassen. Sonst überwindet der sittliche Abscheu die Ueberzeugung von der psychologischen Wahrheit des Charakters: man ist geneigt zu zweifeln, ob es je einen solchen Menschen gegeben habe und geben könne; damit ist dann aber auch Othello's furchtbares Schicksal seiner innern Möglichkeit nach in Frage gestellt, und — der Eindruck des Tragischen ist nothwendig gestört. —

Den beiden männlichen Hauptpersonen stehen in ähnlichem, nur minder scharfem Contraste die Charaktere ihrer beiden Weiber gegenüber. Desdemona ist eine von den unendlich lieblichen Frauengestalten Shakspeare's, die, leicht und ätherisch, wie ihr

Natur es fordert, mit wenigen zarten Strichen hingeworfen, doch alle Herzen unwiderstehlich gewinnen. Desdemona lebt ganz im Gefühle und in der idealen Weltanschauung der Liebe: die Gegenwart verschwimmt ihr mit jener idealen Zukunft, in der alle Menschen sind, wie sie sein sollten, jeder Keim zur Blüthe und Frucht, alles Gute aus seiner verkrüppelten Existenz zur vollen Wirklichkeit gekommen ist; Alles erscheint ihr verklärt, im rosigen Lichte innerer, geistiger Schönheit, weil sie Alles mit liebeverklärtem Auge anschaut. Ihre Liebe ist indessen weniger Leidenschaft als tiefes, inniges Gefühl; sie ist nicht jene holde, jugendliche Schwärmerei, die sich so oft getäuscht findet: sie ist reines ächtes Gold, im tiefsten Grunde der eignen Persönlichkeit wie im innersten Wesen des Geliebten ruhend. Dieß zeigt sich, wie schon angedeutet, zunächst und vor Allem in der Wahl eines Mannes, der, wie Othello, nicht nur ein Mohr, nicht nur äußerlich häßlich, sondern auch ohne den Schimmer der Jugend, ohne die Künste der Galanterie, ohne Feinheit der Sitte und Anmuth der Rede, allein den Werth seines Charakters, sein Genie und seine sittliche Hoheit in die Wagschaale legen kann. Um diese Wahl, diese Liebe, welche die Substanz von Desdemona's Charakter und zugleich die Basis der ganzen Tragödie bildet, in das vollste Licht zu setzen, stellt zunächst der Dichter in Rodrigo dem begünstigten Mohren einen Nebenbuhler gegenüber. Desdemona ist nicht nur höchst liebenswürdig, anmuthig, schön, von hoher Geburt, sondern sie ist auch umworben von einem jungen, edlen Venetianer, der sie bis zum Wahnsinn liebt, und dessen Fehler und Vergehen, wie es scheint, nur aus seiner blinden Leidenschaft für sie entspringen. Dennoch wählt sie den Mohren. Ja sie wählt ihn nicht nur mit Hintansetzung jeder andern Bewerbung, nicht nur im schroffsten Gegensatze gegen die Art gewöhnlicher Mädchen, die von Aeußerlichkeiten, von Schein und eitlem Schimmer sich bestechen lassen, nicht nur im Widerspruche mit der allgemeinen Verachtung, die auf Othello's Geburt lastet, sondern sogar wider Wissen und Willen ihres eigenen Vaters.

Dieser Umstand ist von hoher Wichtigkeit: von ihm aus erhält nicht nur Desdemona's Charakter erst seine wahre Bedeutung, sondern auf ihm ruht das tragische Pathos, von welchem das ganze Drama durchdrungen ist. Wie Romeo und Julie

so haben Othello und insbesondere Desdemona sich versündigt gegen das ewige Recht der Familie, gegen die väterliche Autorität, wider deren Willen das Kind vom Familienverbande, dem Fundamente aller sittlichen Gemeinschaft der Menschen, sich nicht lostrennen kann, ohne sich von der Sittlichkeit selbst zu trennen. Beide haben mithin Unrecht, aber sie haben Unrecht, indem sie Recht haben. Denn andrerseits ist Desdemona's Liebe durchaus sittlicher Natur, ihre Wahl durchaus vollgültig und berechtigt, da sie nicht nur ihr selbst und ihrem innersten Wesen, sondern auch allen Anforderungen des Sittengesetzes vollkommen entspricht; denn das Sittengesetz befiehlt, nicht nach den Gelüsten des Herzens und den Reizungen der Sinne, sondern nach dem wahren, ewigen, d. i. sittlichen Werthe des Menschen zu wählen. Sie hat daher eben so sehr das Recht zu ihrem Vertheidiger als zu ihrem Ankläger; das Recht ist von dem Rechte verletzt, im Widerspruche mit sich selbst. Solche Collisionen düngen den Boden, auf welchem das Tragische wächst; Charaktere, die diesen tiefsten, innersten Widerspruch des menschlichen Daseins zu durchleben und aufzulösen berufen sind, sind vorzugsweise tragische Charaktere. Daß Othello zu ihnen gehört, muß aus den oben angedeuteten Grundzügen seiner Persönlichkeit sich von selbst ergeben. Aber auch Desdemona, trotz ihrer zarten Weiblichkeit, trotz ihrer Schmiegsamkeit und Hingebung an Othello, ist eine dauerhafte, kräftige Natur, energisch, affektvoll, sich selber getreu, großer Ideen und Thaten fähig. Gerade die heroischen Thaten und Schicksale Othello's waren es, die ihm ihre Liebe gewannen. Dieser Liebe opfert sie ihren kindlichen Gehorsam und fordert damit den Dämon des Tragischen heraus; um ihretwillen erträgt sie den Zorn ihres Vaters, den bösen Leumund der Welt, die Beschwerden des Kriegslebens; rücksichtslos giebt sie sich dem geliebten Manne hin, sie will nicht Tochter, nicht Venetianerin, nicht Patrizierin, sie will nur ganz und voll seine Gattin sein. Aber selbst ihrem Manne gegenüber verfolgt sie hartnäckig, was sie einmal für recht und gut erkannt hat; selbst seinem Zorne setzt sie sich aus, um ihren Zweck zu erreichen. Das sehen wir in ihrem Benehmen als Fürsprecherin Cassio's, dessen Sache sie offenbar mit einer leicht zu verdächtigenden Wärme führt, aber eben so offenbar nur darum, weil sie in ihrer Unschuld und Herzensreinheit das Laster nicht kennt, und

daher auch den Schein desselben nicht zu meiden versteht. Zu dieser Unbesonnenheit verführt sie nur ihr feuriges, liebevolles, mitleidiges Herz, ihre Dankbarkeit gegen den Vermittler ihres Glücks. Eben so verliert sie unvorsichtig das verhängnißvolle Schnupftuch, nur weil sie ganz aufgegangen ist in der Sorge um den vorgeschützten Kopfschmerz Othello's. Noch auf dem Sterbebette endlich, im letzten Athemzuge, macht sie sich einer Lüge schuldig, aber nur, um den Geliebten von Schmach und Strafe zu retten. Ihre Fehler sind mithin zwar nur die Kehrseiten ihrer Tugenden, aber sie bleiben nichts destoweniger Fehler, Fehler von ächt tragischer Natur, weil sie eben das menschlich Große und Edle zu ihrer Basis haben.

Emilie steht schon als Jago's Gattin und Kammerfrau Desdemona's in einem ähnlichen Verhältnisse zu letzterer, wie Jago zu Othello. Indessen ist der Gegensatz doch wieder in einem andern Sinne gefaßt. Emilie gehört nicht eigentlich zu den s. g. schlechten Charakteren, sie hat nichts von Jago's Bosheit, Eifersucht, Rachgier, nichts von dem gemeinen Egoismus, dem Grundmotive aller Laster; sie ist vielmehr von Natur gutmüthig, liebt und verehrt ihre Herrin mit wahrer Ergebenheit, und hat einen gewissen natürlichen Instinkt für menschliche Seelengröße. Aber sie ist im höchsten Grade leichtsinnig, schwach und unverständig, ein Glied der großen Klasse von Menschen, die zwar das Gute möchten, aber, von den Umständen beherrscht, von schlechten Freunden und Rathgebern geleitet, das Böse thun. Sie hält die Weiber, sich selber nicht ausgenommen, für sittlich schwach, aber die Männer für noch schwächer, und beruhigt sich dabei, weil es nun einmal nicht anders sei und sein könne. Sie ist ihrem Manne zwar treu, aber, wie sie selber sagt, um der ganzen Welt willen würde sie doch die Ehe brechen, d. h. die Tugend ist ihr nicht vollendete Sittenreinheit, frei sich selber genug, sondern, wie der Mensch nun einmal ist, halb Tugend, halb Laster, abhängig von Glück und Zufall. Darum läßt sie denn auch Fünfe gerade sein, und nimmt es mit einer kleinen Sünde nicht eben genau. So erklärt es sich, wie sie in eine Ehe gerathen konnte, die von Anfang an keine war, mit einem Manne, den sie an Herzensgüte weit übertrifft; wie sie diesen Mann bis auf einen gewissen Grad lieben, seinen Wünschen willfahren, an seiner Seite leben kann, ohne doch eigentlich

die seinige zu sein, ohne ihn zu kennen und zu durchschauen; wie sie, die mit wahrem Heroismus die Unschuld ihrer Herrin vertheidigt und selbst dem Tode Trotz bietet, doch eben diese Herrin bestehlen und hintergehen kann, um sich selbst von ihrem Manne betrügen zu lassen.

Zur Seite jedes der beiden Ehepaare steht ein Freund: hier Cassio, dort Rodrigo. Cassio, wie es sich von Othello's Freunde von selbst versteht, ist ein durchaus edler, liebenswürdiger Charakter. So schildert ihn nicht nur Othello, Desdemona, Emilie, sondern auch Jago, so lange er es für nöthig hält, der Wahrheit die Ehre zu geben. Allein seine Tugend ist ohne den Ernst und die Strenge des Gesetzes; sie hat die weichen Formen eines polirten, üppigen Zeitalters, sie ist von jener faden Gutmüthigkeit durchdrungen, die Gefälligkeit und Nachgiebigkeit für Pflicht hält. Daher ist es nicht zu verwundern, daß Cassio, obwohl er weiß, wie schädlich der Wein auf ihn wirkt, doch zum Trinken sich verleiten läßt. Daher erklärt sich sein Verhältniß zu Bianca, das ganz den Gifthauch gemeiner Sinnlichkeit athmet. Dort ist er zu nachgiebig gegen den vermeinten Freund, hier zu gefällig gegen eine Dirne, deren einziges Verdienst nur ihre wirkliche wahre Liebe zu ihm ist. Dennoch ist er Othello's Freundschaft und Desdemona's Verwendung nicht unwürdig. Seine tiefe, ächte Reue über sein Vergehen, wie seine innige Verehrung und Dankbarkeit gegen seinen Freund und seine Beschützerin, beweisen, daß die Reinheit seines Herzens nur getrübt, nicht verloren gegangen ist.

Rodrigo dagegen ist ein heftiger, seinen Leidenschaften und Begierden ergebener und darum sittenloser Mensch, nicht, wie Jago, schlecht aus Bosheit oder niedriger, berechnender Selbstsucht, sondern aus Mangel an aller Selbstbeherrschung. Seine sinnlose Leidenschaft für Desdemona hält sein ganzes Wesen so gefangen, daß Jago nur ihr zu schmeicheln braucht, um ihn völlig in seinem Netze zu haben. Sie macht ihn blind und taub gegen die plumpe Manier, mit welcher Jago, der bei ihm sich nicht einmal die Mühe nimmt, seinen Verstand und Scharfsinn aufzubieten, ihn und seine Habe mißbraucht; sie macht ihn zum Verschwender, zum Narren, zum Verbrecher; sie treibt ihn zu Thaten, in denen er den schmählichen Untergang als würdigen Lohn findet. —

Der alte Brabantio endlich ist nur einleitende, motivirende Nebenfigur. Er ist nur Repräsentant der väterlichen Gewalt, des Familienverhältnisses, in ähnlicher Art, wie der Herzog und Senat von Venedig, Gratiano und Lodovico als dessen Abgesandte, Montano als Statthalter von Cypern, nebst den Edelleuten, Officieren, Matrosen ꝛc., die politischen Verhältnisse, den Zustand des Staats, den Charakter des Volks, kurz den Geist der Zeit repräsentiren, und damit gleichsam den Hintergrund darstellen, auf welchem das ganze Gemälde aufgetragen ist, und der, wenn auch nur im Allgemeinen, bestimmend und maßgebend auf Färbung, Zeichnung und Composition des Ganzen einwirkt. Alle diese Figuren bedürfen daher keiner näheren Charakteristik, weil sie in der That keine idividuellen Charaktere sind.

Aus dieser Zusammenstellung der handelnden Persönlichkeiten des Stücks ergiebt sich gewissermaaßen schon von selbst die Aktion oder der Inhalt der dramatischen Handlung. Zwei Menschen wie Othello und Jago können nicht neben einander hergehen, ohne in Conflikt zu gerathen. Othello, obwohl er Jago'n durchaus für einen Ehrenmann hält, zieht ihm doch den verdienstloseren Cassio vor: ein dunkler Instinkt, ein unbewußtes Gefühl stößt ihn von jenem zurück und zieht ihn zu diesem; die tiefe innere Verschiedenheit der beiden Männer trägt die Schuld dieser Zurücksetzung, worauf Jago's Haß gegen Othello und damit ein Hauptmotiv der ganzen Aktion sich gründet. Auch Jago's Eifersucht liegt nicht nur tief in seinem eignen Charakter, sondern ist ohne Zweifel auch durch Othello's freies, ungebundenes Benehmen gegen Emilie wie durch deren leichtfertige Gesinnung veranlaßt. Damit aber ist dann das ganze Triebwerk der Aktion bereits in Gang gesetzt. Denn Rodrigo's Liebe zu Desdemona ist für Jago kein Motiv, sondern nur ein Nebenvortheil, ein Mittel zur Ausführung seiner Pläne, das er benutzt, so gut er kann, und nach dem Gebrauche wegwirft. Andrerseits folgt aus Othello's und Desdemona's Persönlichkeiten, aus der tiefsten, innersten Uebereinstimmung ihrer Naturen, eben so nothwendig ihre gegenseitige ächte, wahrhafte Liebe, als aus Jago's und Emiliens Charakter ihre halbe Ehe. Daß endlich auf die Grundelemente in Othello's Wesen, theils auf sein Ehrgefühl und auf seine hingebende, liebevolle Natur, der das Leben nur einen Werth hat, so lange sie lieben kann, theils auf

seine Arglosigkeit, die von der Verstellungskunst, der Bosheit und Arglist eines Jago keine Vorstellung hat, theils aber auch auf sein cholerisches, leidenschaftliches Temperament, Jago's ganzer Plan sich gründet, ist schon oben angedeutet worden. Dabei kommt ihm Cassio's Schwachheit, Rodrigo's Verblendung, Desdemona's arglose Gutherzigkeit und liebenswürdige Unbesonnenheit, endlich Emiliens leichtfertige Willfährigkeit überall zu Hülfe. Ohne diese wesentlichen Elemente in den Charakteren der handelnden Personen würde sein Bubenstück, und wäre es noch so fein angelegt, nothwendig scheitern, ohne sie würde es nie zur tragischen Katastrophe kommen.

Die Haupttriebräder der Aktion liegen mithin in den Charakteren der handelnden Personen. Dennoch geht die tragische Katastrophe nur mittelbar, nicht unmittelbar aus der Sinnesart und Handlungsweise des tragischen Helden hervor. Die Construction des Stücks weicht darin entschieden von den übrigen Tragödien Shakspeare's ab. In Romeo und Julie, Hamlet, Lear, Macbeth, ja selbst in den historischen Trauerspielen, stellt der Dichter zunächst einen bestimmten Stand der Dinge auf, er schildert die Umstände, Verhältnisse und Situationen, so wie die Charaktere der umgebenden Personen, unter und mit welchen seine tragischen Helden leben, d. h. er breitet zunächst den Boden aus, auf welchem das Gebäude aufgeführt werden soll, der aber auf dessen Construction insofern nur mittelbar einen Einfluß übt, als das tragische Geschick seiner Helden zwar auf diesem Boden, zunächst und unmittelbar aber nur aus ihrem eignen Charakter, ihren eignen Handlungen, ihrer Freiheit und Selbstbestimmung hervorwächst. So, um nur das Eine Beispiel anzuführen, bildet in Romeo und Julie zwar der wühende Parteihaß der Familien Capulet und Montague die Basis der tragischen Katastrophe; aber dieses Verhältniß ist für die beiden Liebenden ein positiv gegebenes, sie wissen darum, und wenn sie dennoch ihrer leidenschaftlichen Liebe sich hingeben, wenn sie sich dennoch vermählen, — woraus erst ihr tragischer Untergang sich entwickelt, — so ist dieß ihr eigner Wille oder die nothwendige Consequenz ihres eignen Charakters; die Verhältnisse und Umstände wie die sie umgebenden Nebenpersonen greifen wohl fördernd ein, aber die nächste Ursache ihres Geschicks ist doch ihre eigene Sinnes- und Handlungsweise. Anders verhält es sich mit unserm Drama.

Othello kennt Jago's Haß, Jago's Rachsucht, Bosheit und Arglist *nicht*; er sieht die Klippen *nicht*, an denen sein Lebensschiff scheitern soll; er kann mithin auch sein Wollen und Thun nicht danach einrichten. Seine Handlungsweise entspringt daher nicht nur nicht aus seiner Freiheit, sondern unmittelbar nicht einmal aus seinem Charakter; sie ist vielmehr vermittelt durch einen unerhörten Betrug, den ihm ein Andrer spielt: ohne diesen Betrug giebt es in Othello's ganzem Wesen auch nicht den kleinsten Winkel, aus dem so ungeheure Thaten hervorbrechen konnten. Erst dieser Betrug stürzt seinen ganzen Charakter gleichsam um, und kehrt das Unterste zu oberst. Daß er sich betrügen läßt, liegt allerdings zum Theil in seiner Individualität, aber auch nur zum Theil. Denn andrerseits ist der Betrug so fein angesponnen, so von den Umständen begünstigt, daß auch der Vorsichtigste und Besonnenste irre werden mußte. Mit einem Worte: die unterscheidende Eigenthümlichkeit unsers Drama's besteht darin, daß es ein *Intriguentrauerspiel* ist, während alle übrigen Tragödien Shakspeare's mehr *Charaktertrauerspiele* sind.

Dieser Unterschied, der im Gebiete der Komödie längst anerkannt ist, hat in der Aesthetik des Tragischen bisher noch keinen Platz gefunden, aus dem triftigen Grunde, weil in Wahrheit das Vorherrschen des Intriguanten dem Wesen des Tragischen widerstrebt. Die Intrigue, weil sie zunächst auf den particulären Zwecken eines einzelnen Individuums beruht, trägt nothwendig das Gepräge der Willkühr an sich. Wird also sie zum Haupthebel der Action, zur nächsten Ursache der tragischen Katastrophe gemacht, so verliert die Tragödie den Charakter der Größe und Erhabenheit; sie wird aus der höheren Region einer göttlichen Nothwendigkeit, eines zwar im innersten Wesen des Menschen selbst liegenden, von ihm ausgehenden, aber dann sich seiner bemächtigenden und über ihn waltenden Geschicks, hinabgestoßen in die niedrige Sphäre des gemeinen Alltagslebens, in welchem eben nur die beschränkten Interessen und Absichten der einzelnen Individuen sich gegenseitig bekämpfen und zu überlisten suchen. Der Untergang des menschlich Großen und Schönen, der nicht in dessen eigner Schwäche oder Einseitigkeit seinen nächsten Grund hat, sondern, wenn auch nicht allein, doch vornehmlich durch die List und Gewalt des ihm gegenüberstehenden Bösen vermittelt ist, hat etwas Empörendes; er beleidigt den Gerechtigkeitssinn des Men-

schen und fordert den Zweifel an eine göttliche Weltordnung heraus; kurz er stört den Eindruck des Tragischen, weil er den Widerspruch des menschlichen Daseins in schärfster Dissonanz hinstellt, ohne seine Auflösung, ohne die versöhnende Macht in allen von Gott verhängten Geschicken anzudeuten.

Aus dem Vorherrschen der Intrigue folgt weiter von selbst, daß auch der Zufall eine große Rolle spielt, und ebenfalls gewissermaaßen den Charakter der Intrigue annimmt. Denn der Zufall ist eben nur die objektive Willkühr, die Willkühr der subjektive Zufall. Beide correspondiren mithin einander, weil sie innerlich Eines Wesens sind. Nun ist zwar der Zufall eben so wenig als die Intrigue von der Tragödie schlechthin auszuschließen; beide sind wesentliche Elemente des menschlichen Lebens, und haben daher in jeder Darstellung menschlicher Thaten und Leiden ihr gutes Recht. Allein das Recht einer Hauptpotenz der dramatischen Entwickelung haben sie nur im Felde des Komischen, vorherrschen dürfen sie nur im Lustspiele. In der Tragödie dagegen sind sie bloß accessorisch, als beihüflich fördernde Zuthaten zu fassen oder als das Echo der Außenwelt, das der Sinnes- und Handlungsweise des Helden nur antwortet, während der eigentliche Grund des tragischen Geschicks im Charakter und den Handlungen des Helden selbst liegen muß. So gefaßt, bedeutet das Zufällige, wie wir schon in Romeo und Julie gesehen haben, gleichsam den unsichtbaren Finger Gottes, der die tragische Verwickelung nur zu ihrem nothwendigen Ziele führt; so angewendet, kann es gerade den mächtigsten tragischen Effekt hervorbringen. Im Othello dagegen wird die Katastrophe gerade erst durch den Zufall eingeleitet und herbeigeführt: Othello, «der edle Geist, den Leidenschaft nicht regt», der in der That nur in dem einen Punkte, in seiner Liebe zu Desdemona, verletzbar ist, wird durch Jago's Büberei und durch das sie begünstigende Spiel des Zufalls erst in die Flammen der Leidenschaft gestürzt, die ihn aus dem Centrum seines Daseins hinauswirft und zu Falle bringt. Erst der Umstand, daß Desdemona das Schnupftuch verliert, — der eben so sehr ein Zufall als eine Unvorsichtigkeit zu nennen ist, — der zweite Zufall, daß Emilie das Tuch findet, der dritte Zufall, daß Cassio es Bianka'n giebt, um sich die Stickerei abnähen zu lassen, der vierte Zufall, daß es Othello in der Hand Cassio's sieht, der fünfte Zufall, daß Bianka ge-

rade bei der Hand ist, um Othello'n durch Cassio's Benehmen in der Unterredung mit Jago täuschen zu helfen, — alle diese Zufälle bewirken in Othello erst die Gewißheit von der Untreue Desdemona's, und damit jenen gänzlichen Umsturz seines Geistes. Sie also sind recht eigentlich die Hebel der Action. Freilich ist es andrerseits gerade höchst tragisch, daß die menschliche Tugend nicht einmal gegen den blinden Zufall und die gemeine Intrigue Stand zu halten vermag. Es ist tragisch, aber nur unter der Bedingung, daß es in der eignen Unzulänglichkeit der Kraft des Guten seinen Grund habe. Werden dagegen durch Zufall und Intrigue erst die Mächte des Abgrunds hervorgerufen, wird dadurch die sittliche Kraft erst so weit abgeschwächt, daß sie sich nicht mehr zu halten vermag, so wird das Tragische über sich selbst hinaus auf eine Spitze getrieben, auf der es in das Gräßliche, Schaudererregende umschlägt.

Aus den Hauptmotiven der Action, die sonach nur zum Theil in den Charakteren der handelnden Personen, zum größeren Theile in den äußern Verhältnissen, Umständen und Zufällen liegen, ergiebt sich auch hier wiederum von selbst die Composition des Drama's, und zwar zunächst die äußere Composition, d. h. die Zusammenfügung der einzelnen Scenen, die Entwickelung der Charaktere in einer bestimmten Reihenfolge von Handlungen und Situationen, die Ordnung, in der die Momente der Action dem Zuschauer vorgeführt werden. Die Schönheit derselben fordert, wie alle formelle Schönheit, vor Allem Harmonie, Klarheit und Zweckmäßigkeit, d. h. sie fordert, daß das Endziel der Action, der Punkt, auf welchen die dramatische Entwickelung schließlich hinführt, überall von Anfang bis zu Ende, durch alle einzelnen Scenen hindurchschimmere, die Charaktere, die Action, die Intrigue sich eben so rasch als klar entwickeln. Diese Schönheit der äußern Composition zeigt sich im Othello auf ihrer höchsten Höhe. Sogleich die Exposition (in der 1. Scene des 1. Akts) ist ein Beweis davon: Rodrigo's Unterredung mit Jago macht uns nicht nur mit dessen Charakter vertraut, sondern entfaltet in Jago's Haß, Eifersucht und Rachgier sogleich die Hauptmotive der ganzen Action, während Brabantio's Erscheinung, sein Schmerz und Zorn, die in ihm verletzte Heiligkeit der Familie zur Schau stellt, und damit über Othello's und Desdemona's Liebe von Anfang an den düstern Schatten des Tragischen ausbreitet. Die

folgenden Scenen zeigen uns theils Othello's Heldengestalt im Zenith seines Ruhms und Ansehens, theils schildern sie sein Verhältniß zu Desdemona, die Entstehung, die tiefe Innigkeit, Reinheit und Wahrheit ihrer Liebe, am Schlusse noch einmal das Unwetter andeutend, das diesem Bunde droht. Der zweite Akt legt dann die Fäden dar, aus denen im dritten der Knoten geschürzt werden soll: zuerst Othello's Ankunft in Cypern, die Schilderung seiner Stellung in dem noch eben vom Kriege bedrohten, noch unruhig bewegten Lande, wodurch seine nachherige Strenge gegen Cassio motivirt wird; demnächst Jago's Ansichten über das weibliche Geschlecht, die auf Emiliens Charakter wie auf seine Ehe mit ihr bedeutsame Streiflichter werfen; sodann die Ankündigung des Festes, das die Basis der folgenden Schlußscene bildet; endlich Cassio's Trunkenheit, sein Streit mit Rodrigo und Montano, seine Absetzung und Jago's Rathschläge, Desdemona um ihre Fürbitte zu ersuchen. Der dritte Akt knüpft, wie gesagt, die angelegten Fäden zu dem Netze zusammen, das Othello in seiner Heftigkeit sich selber über den Kopf zieht. Daß von da ab Alles dem Einen Ziele zustrebt, in gerader Linie, ohne Digression, ohne Stillstand, sieht jeder von selbst. Nur die zweite Scene des dritten Akts erscheint wie ein Lückenbüßer, und könnte füglich fehlen. Dafür ist aber der Schluß desselben Aktes, so wie der 4. und 5. Akt desto meisterhafter componirt. Schlag auf Schlag entladet die tragische Wetterwolke ihre Blitze; mit jedem Worte, mit jeder Wendung der Darstellung rückt der Gang der Action eine bedeutende Strecke weiter, von allen Seiten erblicken wir das Eine Ziel; und doch gleitet Alles im natürlichsten Flusse, ohne Störung und Zwang dahin. Eben so rasch und natürlich senkt sich zuletzt der Pfad von dem erreichten Gipfelpunkte herab: die Art, wie Othello enttäuscht, Jago entlarvt und zum Geständniß gebracht wird, ist ein wahres Musterbildung dramatischer Entwickelung. —

Allein die äußere Composition, und wäre sie auch noch so vollkommen, macht das Kunstwerk noch nicht zu einem *organischen* Ganzen, sie ist vielmehr nur die mechanische Seite, die *äußere*, formelle Schönheit der Linien und Umrisse, für das Verständniß und hinsichtlich des Effekts äußerst wichtig, mithin ein großer Vorzug, den es aber mit jeder wohleingerichteten Maschine theilt. Zum lebendigen *Organismus* wird das Drama

erst durch die in ihm waltende innere Einheit, aus welcher alle Glieder und Theile, wie der animalische Körper aus dem Ei, hervorgehen, sich nach außen entfalten und ihre Bestimmung erhalten, in der das Leben seinen innersten Quell, und die äußere Gestalt, Gang und Bildung des Ganzen ihre Nothwendigkeit hat. Mit Einem Worte: zum belebten und beseelten Organismus und damit zum Kunstwerke wird es erst durch seine Grundidee, durch die innere, ideelle Schönheit. —

Im Othello bildet offenbar die eheliche Liebe und Treue, das wahre Wesen der Ehe ihrem ewigen sittlichen Gehalte nach, das Centrum der dargestellten Lebensansicht, die ideelle Basis der ganzen dramatischen Entwickelung. Wie die bräutliche Liebe, so und noch mehr ist die Ehe einer jener Grundpfeiler der menschlichen Cultur, eine unumgängliche Voraussetzung aller Gesittung. Sie ist selbst eine sittliche Potenz, eine besondere Form, in der die Macht der sittlichen Nothwendigkeit sich äußert, und deren Verletzung daher nothwendig Strafe und Verderben nach sich zieht. Denn sie ist das Band der Familieneinheit, die Grundlage aller Pietät, alles Gehorsams, aller Zucht und Sitte; und der sittliche Organismus, den jede einzelne Familie darstellen soll, ist wiederum die Voraussetzung aller sittlichen Ordnung in Staat und Kirche. Der Nerv der Ehe aber ist die Reinheit der ehelichen Liebe, die Strenge der ehelichen Treue. Wo die Untreue der Ehegatten, wie bei rechtlich erlaubter Polygamie, gleichsam sanctionirt ist, da ist die Untreue der Kinder gegen die Eltern, des Bruders gegen den Bruder, die nothwendige Consequenz, das schlechte Nachbild des schlechten Vorbildes, — da stürzt die unentbehrlichste Grundlage menschlicher Gesittung in sich selbst zusammen.

Auf diese Basis nun stellt der Dichter seinen Helden: die Ehe bildet den organischen Mittelpunkt der Lebensansicht, welche der Dichter als einen Ausschnitt der allgemeinen tragischen Weltanschauung wiederum in den Mittelpunkt der ganzen Darstellung gelegt hat. Othello's und Desdemona's Liebe ist von der reinsten, sittlichsten Art, ihre Ehe eine volle ächte Ehe, nicht nur äußerlich auf das Wort des Priesters, sondern tief innerlich auf den Bund zweier gleich edler Herzen gegründet, und eben darum ihr höchstes Gut, ihr Lebensglück und ihre Lebenskraft. Dennoch stürzt auch dieser Grundpfeiler des ganzen menschlichen Daseins,

dieser Stützpunkt, an welchem die Sittlichkeit des Menschen sich halten, befestigen und kräftigen soll, in sich selbst zusammen, wenn der Boden wankt, auf welchem er steht, — wenn die Selbstbeherrschung unter dem Gewichte der Affekte und Leidenschaften zusammenbricht; dennoch verwandelt sich dieses herrlichste Gut, herausgerissen aus dem organischen Zusammenhange des Ganzen der sittlichen Weltordnung, in Widerspruch gesetzt mit andern sittlichen Mächten und durch Irrthum und Verblendung verwüstet, in Unheil und Verderben. — Dieß zur lebendigen Anschauung zu bringen, aber auch zu zeigen, wie aus der tiefsten Verirrung der sittliche Geist sich wieder in sich selbst zusammennimmt und neue Schwungkraft gewinnt, um über das gebrochene irdische Dasein sich zu erheben, — das ist der ideelle Gehalt, darauf beruht die Grundidee, die innere Einheit des Ganzen. Aus ihr muß sich daher die Construction des Drama's in allen seinen Theilen, wie die Gestalt des Baumes aus seinem Keime, von selbst ergeben.—

Zunächst bezeichnet die Ehe auf der Entwickelungsscala des menschlichen Lebens die Stufe des *männlichen* Alters. Dem Jünglinge steht es wohl an, sich in schwärmerischer Liebeständelei zu ergehen: das Jünglingsalter ist der Brautstand der Menschheit. Der Mann dagegen ist zum Gatten, zum Vater berufen; was den Jüngling ziert, wird bei ihm widerwärtig; das Mannesalter darf nicht mehr spielen, es hat den Ernst der Liebe wie des Lebens auf sich zu nehmen; der Ernst der Liebe aber ist der Ehestand. Der Held unseres Drama's konnte mithin nur ein gereifter *Mann* sein, und zwar um des erhabenen, idealen Standpunkts des Tragischen willen, ein Mann im *eminenten* Sinne des Worts, d. h. ein Mann von hohem Geiste, von großer Energie des Charakters, von ausgezeichneter Thatkraft, ein Heros des Kriegs oder der Staatskunst, mithin ein Mann der Ehre und des Ruhms, dem, weil es die Pflicht des Mannes ist, für Vaterland und Menschheit thätig zu sein, und weil er vorzugsweise zu großen Thaten berufen ist, auch seine Ehre als das Band zwischen ihm und seinem Wirkungskreise vorzüglich theuer sein muß. Ein solcher ist Othello. — Einem solchen Manne aber muß das Weib, das er wählt, gleichgeartet, gleichedel, gleichgroß in ächter Weiblichkeit zur Seite stehen; sonst kann es zu keiner wahren, vollgültigen Ehe kommen. Ein Othello kann nur eine Desdemona, Desdemona nur einen Othello lieben.

Soll eine solche Ehe trotz ihrer Wahrheit und Innigkeit dennoch zerstört werden, so kann dieß zunächst nur durch einen im innersten Wesen der menschlichen Natur liegenden Zwiespalt geschehen. Dieser Zwiespalt ist die allgemeine menschliche Schwäche und Unvollkommenheit, welche das Recht gegen das Recht, das Gute gegen das Gute in Widerspruch setzt, und so den Menschen, gerade indem er das Rechte und Gute will, mit dem Fluche des Bösen belastet. Othello's und Desdemona's Ehe, obwohl durchaus berechtigt, hat daher doch mit einem Unrecht begonnen: der Fluch des Vaters drückt ihr von Anfang an das Gepräge des Tragischen auf. Allein dieser Makel würde für sich allein nicht hinreichen, um ihr den Untergang zu bereiten; er bildet vielmehr nur im Allgemeinen die tragische Basis, auf der sie von Anfang an steht. Aeußere Verhältnisse und Umstände können eine ächte Ehe wohl äußerlich stören und trennen, aber nicht innerlich vernichten. Dieß kann nur geschehen durch Auflösung ihres inneren Bandes, durch Erschütterung der ursprünglichen Liebe, der Achtung und des Vertrauens; nur wenn dieß eigentliche Fundament zu weichen und zu wanken beginnt, droht dem Gebäude der Umsturz. Aus sich selber kann nun aber ächte Liebe eben so wenig treulos werden, als sich in Argwohn und Mißtrauen verkehren; sie wäre nicht ächte Liebe, wenn sie es nicht könnte; denn ihr Wesen ist rückhaltlose Hingebung, rückhaltloses Zutrauen. Aeußere Umstände müssen mithin den Anstoß geben zur Verstimmung und Verdächtigung. Zu diesem Behufe genügen indessen nicht Ein oder ein Paar unglückliche Zufälle, ein Paar mißverständliche Aeußerungen oder Handlungen, ein Paar Unvorsichtigkeiten. Nur eine ganze Kette anscheinend triftiger Beweise kann in einem wahrhaft liebenden Herzen die Ueberzeugung der Untreue erwecken, befestigen und zu Handlungen treiben; und letzteres sogar nur dann, wenn es zugleich gelingt, die Leidenschaften der verletzten Ehrliebe, der Eifersucht und Rachgier aufzurühren und im Aufruhr zu erhalten. Eine solche Kette von Umständen, Zufällen, Unvorsichtigkeiten knüpft sich nun aber nicht von selbst; ein solcher Aufruhr, der jeden Moment ruhiger Besinnung verschließt, erhält sich in einem edlen, männlichen Charakter nicht von selbst. Dazu gehört schlechterdings die leitende Hand eines absichtlichen, planvollen Verstandes, die Meisterschaft der Bosheit

im Combiniren der Mittel und Zwecke; — kurz nur die Intrigue ist im Stande, einen solchen Effekt hervorzubringen.

Kraft dieser innern, in der Grundidee des Ganzen liegenden Nothwendigkeit tritt sonach der edlen, hohen Männlichkeit Othello's und der ächten Weiblichkeit Desdemona's, die Gemeinheit und Bosheit Jago's, die Leichtfertigkeit und Thorheit Emiliens gegenüber. Weil das Wesen der Ehe die Grundlage der dramatischen Action bildet, so hat der Dichter mit tiefer künstlerischer Weisheit die beiden Gegensätze zu den Charakteren seiner Helden wiederum durch ein eheliches Band mit einander verknüpft. Jago's und Emiliens mißrathene, halbe Ehe soll offenbar den Contrast zu der durchaus vollgültigen Ehe Desdemona's und Othello's bilden; die verzerrte Gestalt jener soll offenbar der schönen Form und dem wahren Wesen dieser zur hebenden Folie dienen. Die Grundidee des Dramas ist also wiederum nicht bloß einfach, sondern doppelt durchgeführt: wie Jago's Künste, unterstützt durch sein eheliches Verhältniß zu Emilien den Lebensgrund Othello's, seinen Liebes- und Ehebund mit Desdemona zerstören, so finden wiederum Jago und Emilie selbst nur auf Grund ihrer schlechten, falschen Ehe ihren Untergang. Die Ehe wird zum tragischen Fatum für beide Paare. In der That nämlich fällt Othello, weil er, wie er selbst sagt, «nicht klug, doch zu sehr liebte», weil ihm, wie schon bemerkt, die beiden Handhaben, an denen er das Leben hielt, die Liebe und die Ehre, durch Jago's Arglist aus den Händen gewunden werden: damit verliert er alle Haltung, der Nerv seiner sittlichen Kraft ist zerschnitten, sein ganzes Leben und Wesen bricht zusammen. Die Mittel, die Jago ergreift, um seinen Zweck zu erreichen, sind ihm wiederum theils durch sein eignes eheliches Verhältniß zu Emilien, theils durch die besondere Gestalt von Othello's Ehe an die Hand gegeben. Denn eine wahre, vollkommene Ehe ist nur zwischen zwei so offenen, geraden, arglosen, eben damit aber auch unvorsichtigen und leicht zu betrügenden Charaktern, wie Othello und Desdemona, möglich. Daß Othello den Gedanken, Jago könne ihn absichtlich belügen, gar nicht zu fassen vermag, und daß Desdemona in ihrer Unschuld auf die gelegte Schlinge eingeht, das sind die Hauptwerkzeuge ihres Untergangs in Jago's Händen. Andrerseits dient letzterem jenes erste Unrecht, das von Anfang an auf Othello's Ehe lastet: Desdemona hat den Vater hintergangen,

sie kann mithin auch den Gatten hintergehen: das ist ein Argument von großer Probabilität, das denn auch den ersten Funken des Argwohns in Othello's Seele wirft. Wie sonach die Zerstörung ihrer wahren, schönen Ehe Othello's und Desdemona's tragischem Geschicke zu Grunde liegt, so ist es gerade umgekehrt das Bestehen ihrer halben, unächten Ehe, woran Jago und Emilie zu Grunde gehen. Das Eine wie das Andre folgt consequent aus demselben Grundgedanken; beide Gegensätze ergänzen einander, weil sie gleichsam nur die Vorder- und Rückseite derselben Münze sind. Denn was bei rechtem Gebrauche Heil und Leben bringt, das bringt, durch Mißbrauch vernichtet, Elend und Tod. Jago und Emilie aber haben von Anfang an Mißbrauch getrieben mit dem heiligen Institute der Ehe; denn die Schließung ihres Ehebundes selbst war schon eine Verletzung des ewigen Sittengesetzes, weil er bereits in seiner Entstehung ohne wahre Liebe, ohne sittliche Grundlage, mithin keine Ehe, sondern, beim rechten Namen genannt, nur eine Art thierischen Concubinats war. Gerade das Bestehen dieses unsittlichen Verhältnisses mußte ihnen mithin zum Unheil gereichen. Und so findet Emilie mit Recht ihren Tod durch das Schwert ihres eignen Mannes, Jago mit Recht seinen schmählichen Untergang als überwiesener Verbrecher durch das Zeugniß seines eignen Weibes. —

Daß sonach die Hauptmomente der ganzen dramatischen Action aus Einem und demselben Keime organisch hervorwachsen, muß selbst dem eingefleischtesten Widersacher aller philosophischen Kritik einleuchten. Allein Shakspeare's Meisterhand weiß auch alle Nebenmomente und Nebenpersonen dem Einen großen Organismus als vermittelnde Zwischenglieder einzuverleiben. So hat zunächst des alten Brabantio Geschick, sein Leiden, sein Tod aus Gram über die Treulosigkeit seiner Tochter, offenbar nur seinen Grund in seiner eignen falschen Ansicht vom Wesen der Ehe, deren Schließung er nicht bloß von wahrer Liebe und ächtem Menschenwerthe, sondern von allerlei Aeußerlichkeiten der Geburt abhängig macht, und weshalb er seine Tochter dem, der sie doch wahrhaft verdient, verweigern zu müssen glaubt. Dieß ist so evident, daß es keines Wortes weiter bedarf. — Aber auch Rodrigo's, Cassio's und Bianka's Lebensgestalt, soweit sie überhaupt in bestimmten Umrissen hervortritt, erscheint von derselben geistigen Macht geformt. Rodrigo's Liebe zu Desdemona ruht weder

auf der Erkenntniß ihres hohen Werthes, auf wahrer Achtung und Verehrung, noch auf dem untrüglichen Zuge eines reinen Herzens zur verwandten Seele, sondern auf der bis zur wildesten Leidenschaft gesteigerten sinnlichen Begierde. Nachdem Desdemona verheirathet ist, lebt er daher nur noch von der Hoffnung, sie zum Ehebruch zu verführen. Dieses nichtswürdige Bestreben, diese Verachtung der Heiligkeit der Ehe, liefert ihn in die Klauen Jago's, und treibt ihn unter dessen Anleitung zu allen den Verbrechen, in denen er den verdienten schmachvollen Untergang findet. Sein Leben und Schicksal ist mithin ganz und gar durch die Stellung bedingt, die er sich selber zu der ewigen, unantastbaren, hier im Wesen der Ehe sich manifestirenden sittlichen Nothwendigkeit giebt. — Cassio dagegen, weil er im Herzen unverdorben, nur schwach und nachgiebig ist, und weil sein Vergehen gegen die sittliche Potenz der Ehe, sein Verhältniß zu Bianka, obwohl unsittlicher Art, doch mehr auf einer jugendlichen Verirrung und dem Mitleiden mit der armen, verliebten Dirne beruht, wird deshalb vom tragischen Pathos, so zu sagen, nur gestreift. Gleichwohl ist gerade sein Verhältniß zu Bianka die Veranlassung zu dem Leiden, das ihn trifft, und das in diesem Zusammenhange ganz den Charakter der Strafe für seinen unzüchtigen Lebenswandel annimmt. Denn der Anblick des Schnupftuchs in Bianka's Hand und seine Unterredung mit Jago über Bianka geben Othello'n erst die volle Ueberzeugung von dem ehebrecherischen Verhältniß zwischen ihm und Desdemona, und nur auf Othello's Autorität gestützt, darf es Jago wagen, jenen Mordanfall gegen ihn anzuzetteln, der — wiederum bedeutsam — gerade auf seinem nächtlichen Heimgange vom Besuche Bianka's vollstreckt wird. — Daß endlich Bianka's Wesen und Leben durch ihre Ausschweifungen in der Liebe, durch ihre Verachtung der Ehe und ehelicher Gebundenheit, — die sich gerade darin rächt, daß sie, in Folge ihrer Leidenschaft für Cassio bekehrt und verwandelt, nun selbst in dem festen Bunde mit ihm das unerreichbare Ziel ihres Daseins erblickt, — innerlich gebrochen und zerstört, im Kampfe gegen die sittliche Macht der Ehe zu Grunde geht, liegt offen zu Tage; — d. h. es liegt offen zu Tage, daß das tragische Pathos aller handelnden Personen von Einem und demselben Punkte ausgeht, in Einem und demselben Punkte seine Lösung findet.

Von diesem Alle umschlingenden Bande sind nur diejenigen

Personen ausgeschlossen, welche gar keinen unmittelbaren Antheil an der dramatischen Action haben. Indessen sind auch sie keineswegs überflüssig, sondern haben ebenfalls ihre Bedeutung und relative Nothwendigkeit in dem Einen Grundgedanken, der das Centrum des Ganzen bildet. Der Doge und Senat von Venedig mit seinen Abgeordneten Gratiano und Lodovico sind einerseits die Machthaber und Verwalter des äußerlich geltenden Rechts und Gesetzes, welche die Verbrechen der handelnden Personen, die Zerrüttung der sittlichen Verhältnisse, zu richten und zu schlichten haben, theils sind sie nothwendig, um durch die Beziehungen der handelnden Personen zum Staate und den politischen Verhältnissen das allgemeine Leben, den Geist der Zeit und Charakter der Nation, den Gesammtzustand der Dinge in die Darstellung zu verflechten, und so die Wechselwirkung zwischen diesem und der dramatischen Action zur Anschauung zu bringen. Aus demselben Grunde ist der vorübergehende Kriegslärm, Montano mit den Cyprischen Officieren, Matrosen und Volk, gleichsam als Staffage, in die Darstellung mit aufgenommen. Denn nur in den Zeiten der Noth, politischer Stürme und Kriege kann einerseits der Werth des stillen ehelichen Glücks, andrerseits aber die Gewalt der Leidenschaft, die männliche Thatkraft, die rasche Entschlossenheit des Handelns und insbesondere die Bedeutung der Ehre zu solcher Höhe sich steigern, um das ganze Dasein in sich zu verschlingen. Außerdem ist Italien und namentlich Venedig das Land der Intrigue, der praktischen Klugheit und List, auf die vornehmlich die dramatische Action basirt ist. — Selbst das momentane Auftreten des Narren endlich ist nicht ganz sinn- und zwecklos. Zum bloßen Boten herabgesetzt, ist er gleichsam sein eigner Widerspruch, d. h. er ist nur da, um zu zeigen, daß Witz und Humor auf diesem Boden teuflischer Bosheit und rascher Gewaltthat keine Stätte haben. —

Schließlich habe ich nur noch ein Paar Worte hinzuzufügen über die Bedeutung des tröstlichen, versöhnenden Elements, das selbst dieser furchtbarsten unter Shakspeare's Tragödien nicht ganz fehlt, wenn es auch nur wie ein ferner, schwacher Lichtschimmer aus der dunkeln Nacht hervorbricht. Obwohl nämlich einzelne Scenen entschieden den Eindruck des Gräßlichen und Empörenden machen, — was seinen Hauptgrund hat in jenem zu großen Einflusse, der dem Zufall und der Intrigue auf die Ent-

wickelung der tragischen Katastrophe eingeräumt ist, — so verlassen wir doch schließlich, nachdem jener erste Eindruck sich verlaufen hat, die Tragödie mehr mit dem wohlthuenden Gefühle der sinnigen Wehmuth als des Schauderns und Entsetzens. Eben darin aber haben wir die Bürgschaft, daß in den furchtbaren Thaten und dem eben so furchtbaren Schicksale Othello's, wenn auch tief verborgen, doch ein Keim moralischer Erhebung und ideeller Versöhnung schlummert; aber freilich nur schlummert, und des weckenden Sonnenstrahls harrt. Das Versöhnende liegt, wie ich glaube, ganz am äußersten Ende der Action. Dieß kann paradox klingen. Denn das Ende ist Othello's Selbstmord, mithin ein neues Verbrechen. Ganz recht. Allein obwohl der Selbstmord, objektiv genommen, durchaus ein Verbrechen ist und bleibt, so kann er doch nach der subjektiven Seite hin Motive haben, die auf eine ächt sittliche Gesinnung hinweisen und ihn gewissermaßen adeln. Ueberhaupt wird die Beurtheilung sittlicher Handlungen eine ganz andre, wenn wir den Maaßstab nicht an die äußere That, sondern an den innersten Kern der Gesinnung, an die volle ganze Gestalt der inwendigen Persönlichkeit legen. Weil der Mensch diese tiefste Innerlichkeit im Wesen eines Andern nie genügend kennt, sollte er niemals über sie, sondern nur über die äußere Objektivität der Thaten urtheilen. Allein der ächte Dichter macht uns auch mit jener bekannt; er deckt die verborgensten Triebfedern der Handlungen auf, und zeigt uns nicht bloß die Peripherie, sondern auch das sie bestimmende Centrum. Fassen wir dieses in's Auge, so erscheint Othello's Selbstmord in einem andern Lichte. Von innen angesehen ist er nämlich augenscheinlich nur der extreme Ausdruck seiner tiefen, bittern, maaßlosen Reue und Zerknirschung, eine nothwendige Folge der Heftigkeit, Leidenschaftlichkeit und Gewaltsamkeit, in welche bei ihm selbst Reue und Buße sich kleiden, — ein Selbstgericht, zu welchem so gewaltige, eminente Naturen, solche über die Menschheit und ihren Maaßstab hinausragende Heldengestalten gewissermaßen ein Recht haben. Othello weiß, daß er nach göttlichen und menschlichen Gesetzen verurtheilt werden muß. Indem er das Urtheil sich selber spricht und selbst vollstreckt, thut er nur dem Gesetze selbst genug, dessen gerichtliche Langsamkeit und mögliche Begnadigung er in der Gewalt seines Zornes über sich selber nicht zu ertragen

vermag. Dieß spricht er in seinen letzten Worten deutlich aus, wenn er sagt:

— — In Euren Briefen, bitt' ich,
Wenn Ihr von diesem Unheil Kunde gebt,
Sprecht von mir, wie ich bin! verkleinert nichts,
Noch setzt in Bosheit zu. Dann müßt ihr melden
Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte,
Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
Unendlich raf'te: von einem, dessen Hand,
Dem niedern Juden gleich, die Perle wegwarf,
Mehr werth als all sein Volk: des überwundnes Auge,
Sonst nicht gewöhnt zu schmelzen, sich ergeußt
In Thränen, wie Arabiens Bäume than'n
Von heilungskräft'gem Balsam; — Schreibt das alles;
Und fügt hinzu, daß in Aleppo einst,
Wo ein vornehmer türk'scher Muselmann
'Nen Venetianer schlug und schalt den Staat, —
Ich den beschnitt'nen Hund am Hals ergriff,
Und traf ihn — so! (Er ersticht sich.)

Gewiß! der heilungskräftige Balsam dieser Thränen, der über Othello's blutige Thaten sich ergießt, ist kräftig genug, um das Blut hinwegzuspühlen, und die tödtlichen Wunden zu heilen; diese vernichtende Schwere seiner Reue und Buße wiegt die Schwere seiner Vergehen auf. Denn Gottes Gerechtigkeit sieht nicht die That, sondern den Thäter an, seine Gnade mißt nicht nach der Größe des Verbrechens, sondern nach der Größe der Reue. Und so scheiden wir tief erschüttert mit dem schmerzlichen Gedanken, daß keine menschliche Größe groß genug ist, um vor tiefem Sturze sicher zu sein; aber auch mit der tröstlichen Gewißheit, daß zwar Menschenwitz und Menschentrug einen edlen, großen Charakter zu Falle zu bringen, aber den innern Adel, die Seelengröße und die beseligende Hoffnung auf Gottes Barmherzigkeit ihm nicht zu rauben vermögen. —

3. König Lear.

In König Lear tritt noch einmal die Liebe auf als Grundprincip des menschlichen Daseins. Aber wiederum ist es eine andere, neue Manifestation dieser göttlichen Kraft; es ist die dritte und letzte Hauptform, in welcher die Liebe unmittelbar thätig in die Bildung des menschlichen Daseins eingreift, in welcher sie als das nächste, natürliche Band des ewigen, großen Organismus der Menschheit, und damit als Basis und

Grundbedingung aller geistigen und sittlichen Entwickelung sich offenbart. Wie es in Romeo und Julia die bräutliche Hingebung und die phantastische Begeisterung der Jugendliebe, in Othello dagegen die männliche Stärke und Fülle der ehelichen Zärtlichkeit, Achtung und Treue, so ist es hier die Liebe der Eltern zu den Kindern und die Ehrfurcht dieser gegen jene, welche als Kern und Mittelpunkt der menschlichen Verhältnisse gefaßt wird, so ist hier der Familienverband in seiner tiefen, welthistorischen Bedeutung die Lebensstufe, auf welcher der Dichter seinen Standpunkt nimmt. Die Lebensansicht, welche von diesem Standpunkte aus innerhalb der allgemeinen tragischen Weltanschauung als besondere Modification derselben sich darbietet, ist die Grundidee der Tragödie. —

Die hohe Mittagssonne der Liebe ist zur frisch glühenden, aber doch dem Erlöschen entgegen gehenden Abendröthe herabgesunken. Lear ist ein an Seele und Körper noch kräftiger Greis, aber doch ein Greis, der die Fehler seiner Natur, Eigensinn und Herrschsucht, Zornwuth und Unbesonnenheit noch nicht überwunden hat; nur sein Herz ist noch jugendlich frisch und voll geblieben. Das reiche Maaß der Liebe, das ihm zu Theil geworden, schüttet er daher bis auf den letzten Tropfen seinen Kindern aus; ihnen giebt er Alles dahin, um in ihrer Liebe und Dankbarkeit von den Stürmen, von der Arbeit und Mühe seines langen Lebens auszuruhen. Aber diese Liebe, welche über dem Vater ganz den König, über der Sorge des Familienhauptes alle übrigen Pflichten vergißt, welche die innere Neigung mit der äußern Zärtlichkeit verwechselt, und nicht blos momentan abirrt, sondern in ihrem Eigensinn so befangen sich zeigt, daß der (eben darum künstlerisch nothwendige) Versuch Kent's, sie zur wahren Erkenntniß zu bringen, trotz seiner Hartnäckigkeit, gänzlich scheitert, — sie ist wie in Othello und Romeo, so auch hier, noch in Einseitigkeit und Widerspruch gegen das Ganze der sittlichen Weltordnung befangen; sie hat auch hier einen leidenschaftlichen, der Selbstbeherrschung ermangelnden Charakter, der sich in der übereilten Verstoßung Cordeliens und Kent's äußert; ja sie ist hier nicht einmal in sich selbst vollkommen wahr, und eben deshalb verkennt sie auch die Wahrheit, verstößt die ächte, lautere Gegenliebe und Dankbarkeit und tauscht dafür Schein, Lüge und Heuchelei ein. Kurz die Liebe ist hier

zugleich in Widerspruch mit sich selbst gerathen. Der tragische Conflikt hat sich gesteigert, und sich aus der äußerlichen Beziehung in die tiefste Innerlichkeit des eignen Herzens versenkt: es handelt sich hier nicht wie in Othello und Romeo und Julia bloß um den Widerspruch zwischen der absoluten Berechtigung der Liebe und dem ihr äußerlich gegenüberstehenden Rechte der Eltern, es handelt sich nicht bloß um den Conflikt, in welchen Lear geräth, indem er dem schönen, vollkommen berechtigten Zuge seines Vaterherzens folgend, die Pflicht des Königs verletzt, so daß das Recht seiner Vaterliebe zum Unrecht an seiner Königswürde wird, — sondern in Lear's Vaterliebe selbst ist der Inhalt mit der Form, das Recht des Vaters mit dem Rechte des Liebenden in Widerspruch. Als Vater, als Familienhaupt, von dessen Willen das äußere Dasein, das äußere Thun und Lassen der Kinder abhängt, kann Lear allerdings fordern, daß seiner Liebe die Pietät der Kinder auch in äußern Thaten des Gehorsams und der Hingebung entgegen komme. Allein Lear thut diese Forderung nicht als Vater, sondern als Liebender: er verwechselt das äußere, endliche und zeitliche Rechtsverhältniß der Vater- und Kindschaft mit dem innern, ewigen und unendlichen Verhältnisse der Liebenden, deren Recht es gerade ist, daß alle äußerlichen Rechte und Pflichten unter ihnen aufhören; er überträgt jenes Verhältniß in dieses, und setzt dadurch die Vater- und Kindesliebe mit sich selber in Widerspruch, indem auch das Kind nicht leisten kann, was es wohl sollte und möchte, weil die Forderung nicht an seinen kindlichen Gehorsam, sondern an seine freie Liebe sich wendet, und der letzteren widerspricht. Denn die Liebe ruht ihrem Wesen nach in der tiefsten Innerlichkeit und Freiheit des Geistes, sie ist diese Innerlichkeit und Freiheit selbst ausgedrückt durch eine Gemeinschaft des geistigen Lebens, in welcher Jeder im Andern sein eigenstes innerstes Selbst und dessen ideale Ergänzung sucht. Die äußere That ist ihr daher an sich vollkommen gleichgültig und sie ist als Liebe kein äußeres Thun und Lassen, sondern inneres, sich selbst genügendes, substantielles Leben, das sich seiner eigensten Natur nach nur im Gefühle, im Affekte äußert. Sie ist daher wohl Motiv von Handlungen und spricht und handelt selbst, aber durch dieses äußere Thun kommt nichts zu ihr hinzu; diese Aeußerlichkeit hat an sich gar keinen Werth für sie, sondern ist der ganz zufällige,

gleichgültige, unabsichtliche Ausdruck ihres Bedürfnisses, im Glücke des Geliebten ihr eignes Glück zu finden. Sie handelt daher nicht um ihrer selbst willen, um sich selbst zu zeigen und zu bethätigen, sondern allein um des Geliebten willen. Darum fordert sie auch vom Geliebten kein äußeres Thun, keine handgreiflichen Liebesbeweise von *seiner* Seite, sondern nur auf die Seelengemeinschaft, auf das *Zusammenleben* und das *Zusammenwirken* kommt es ihr an. Ja sie fordert nicht einmal Gegenliebe, sondern freut sich ihrer nur als eines freiwilligen Geschenkes. — Diese wahre Liebe ist zwar in Lear lebendig, der Inhalt ist da, aber er ist in Widerspruch mit seiner Form und darin mit sich selbst. In Folge jener Verwechselung der kindlichen Pietät mit der freien kindlichen Liebe fordert Lear die Gegenliebe seiner Kinder nicht nur als sein gutes Recht, sondern auch deren äußere Bekräftigung in Wort und That, entsprechend der Art und Weise, wie seine eigne Liebe sich äußert. Er will die Liebe nach ihrem äußeren Thun messen, und verkennt mithin ihre innere Unermeßlichkeit, ihre Unendlichkeit. Aber dieser anscheinende Fehler des Verstandes, diese Verwirrung der Begriffe, beruht zugleich auf einem Fehler des Herzens. Lear will nicht bloß geliebt *sein*, sondern auch geliebt *erscheinen*, um in dem Maaße der Gegenliebe seiner Kinder und in der Größe ihrer Zärtlichkeit das Maaß seiner eignen Liebe, die Größe und den Werth seiner eignen Person wie im Spiegelbilde zu schauen und zu genießen. Seine Liebe ist daher nicht rein und unbedingt: denn sie giebt sich nur bedingungsweise, unter der Bedingung der Gegenliebe und deren Bethätigung hin; sie ist nicht frei und unbefangen: denn sie ist nicht bloß unmittelbares Gefühl, sondern bespiegelt sich in sich selbst, legt Werth auf sich selber. So wird sie theils weichlich und empfindlich gegen jede rauhe Berührung und kann die Offenheit und Wahrheit nicht vertragen, sondern will stets geschmeichelt und gestreichelt sein; theils wird sie prätentiös; und wie die Tugend durch Tugendstolz zugleich Laster ist, so ist Lear's Liebe durch ihre Ansprüche zugleich Egoismus: sich hingebend behält sie zugleich sich selbst zurück; liebedürftig und liebesüchtig ist sie zugleich Haß und Entzweiung. — Dieser tiefste innerste Widerspruch, dieser bewußtlose und doch das innerste Wesen treffende Zwiespalt in Lear's Vaterliebe ist das ideelle Fundament, auf welchem die Action sich aufbaut. Diesen Widerspruch zu

lösen, die Liebe des greisen Vaters mit sich selbst zu versöhnen, zu läutern und zu verklären, und das zerstörte Vater- und Königthum in schönerer Form wiederherzustellen, ist der Zweck und das Ziel der Action. —

Bei einer solchen Liebe ist zunächst ein fester, inniger Familienverband unmöglich. Eine solche um Gegenliebe und äußere Liebensbeweise feilschende Liebe, wie sie den Widerspruch in sich selbst trägt und hegt, so ruft sie auch in der Gegenliebe den Widerspruch hervor. Sie fordert einerseits selbst den Egoismus, Heuchelei und Scheinheiligkeit heraus; andrerseits scheucht sie die wahre Gegenliebe in ihr innerstes Selbst zurück und veranlaßt sie, sich im schroffen Gegensatz gegen die falsche Liebe gerade aller äußern Bethätigung zu widersetzen. Der Widerspruch in Lear's Vaterliebe erscheint daher in seinen Kindern auch als äußerliche Trennung: in Regan und Goneril tritt die Seite der Selbstsucht, in Cordelia die Seite der reinen, freien, herzinnigen, aber eben deshalb schweigsamen und thatenlosen Hingebung in schroffster Form hervor. So ruft Lear's Vaterliebe, statt das einende Band des Familienlebens zu sein, vielmehr selbst den Zwiespalt hervor: das Verhältniß zwischen Vater und Töchtern wird nicht erst durch die Theilung des Reichs aufgelöst, sondern innerlich war es schon zerstört durch Lear's eignes Verhalten, durch die eigne Natur seiner Liebe; er selbst hat das Band nicht an den rechten Haltepunkt angeknüpft, es ist nur durch äußere Rücksichten zusammengehalten; indem diese wegfallen, zerreißt es unvermeidlich. Damit ist das tragische Pathos des Helden gegeben und das Gewebe der Hauptaktion nicht bloß angelegt, sondern auch schon ausgeführt: denn alles Folgende ist nur die nothwendige unmittelbare Consequenz jener Zerstörung des Familienverbandes. — So aber erscheint Lear selbst als der letzte Urheber der ganzen tragischen Verwickelung, schuldig an seinem eignen Schicksale, schuldig an dem Thun und Leiden seiner Kinder; so geht er unter an der Einseitigkeit, dem Irrthum und dem Widerspruche seines eignen liebewarmen Herzens.

Wie Shakspeare indeß überall seinen Gegenstand bis auf den letzten Grund zu erschöpfen weiß, so genügt es ihm auch hier nicht, die Grundidee der Tragödie blos im Schicksal des Königs und seiner Familie darzustellen. Er faßt denselben Stoff noch von einer andern Seite; und wie der poetischen, leiden-

schaftlichen, Alles mit sich fortreißenden Gluth Romeo's die kühle prosaische Neigung des Grafen Paris, wie dem reinen und ächten Ehebunde Othello's und Desdemona's die mißgestaltete Verbindung Jago's und Emiliens contrastirend zur Seite steht, so geht mit der Geschichte Lear's und seiner Töchter die ähnliche und doch so abweichende Geschichte Gloster's und seiner Söhne Hand in Hand. Der Dichter will uns zeigen, daß das sittliche Verderben nicht blos einzeln hier oder dort Wurzel geschlagen, sondern daß es die edelsten Familien, die als Repräsentanten aller übrigen gelten können, ergriffen und also seinem Grunde und Keime nach ein allgemeines, eben darum aber auch die Idee des Drama's, die besondere tragische Lebensansicht, die es darstellen will, eine allgemein gültige sei. Während an Lear jene verkehrte, in sich selbst unwahre Zärtlichkeit sich rächt, trägt Gloster die Strafe einer ungebüßten Jugendsünde, deren der Greis (wie die 1ste Scene zeigt) noch immer mit einer leichtfertigen Lust gedenkt. Lear's Familienleben ist zerstört durch die innere Natur seiner eignen väterlichen Liebe, Gloster hat das Band zerrissen durch eine äußere That. Seine Liebe ist zwischen einem Bastard und einem rechtmäßigen Sohne gleich getheilt. Aber diese gleiche Liebe widerspricht wiederum sich selber, indem sie den beiden gleichgeliebten Kindern doch nicht gleiche Rechte zugestehen will: der rechtmäßige Sohn soll Rang, Titel und Vermögen erben, der Bastard soll leer ausgehen. Inhalt und Wesen dieser Liebe ist mithin in Widerspruch gegen die Form ihrer äußeren Bethätigung. Dieser Widerspruch ruft den gleichen Widerspruch in der Gegenliebe hervor: Edmund, der mit dem bloßen Wohlwollen, mit einer Liebe, die ihren Thaten widerspricht, sich begnügen soll, erwidert diese halbe, ungerechte, unwahre Liebe mit der Lüge eines rein äußerlichen, Herz- und Inhaltslosen Thuns; Edgar dagegen läßt das Thun außer Acht, er vernachlässigt es, sich offen dem Vater auszusprechen, er will seinen Zorn nicht ertragen; er hat kein Vertrauen zu ihm. Es kostet daher der List Edmunds keine Mühe, das in seinen Grundfesten schon erschütterte Familienverhältniß zu zerstören. Denn dem Leichtsinne des Vaters, mit dem er die Ehe brach, entspricht seine Leichtgläubigkeit, mit der er die Verläumdungen Edmunds aufnimmt; und dem Mangel an innerer sittlicher Reinheit des Familienlebens entspricht der Mangel an Vertrauen auf

Edgar's Seite, in Folge dessen er sich durch Edmund's Vorspiegelungen zur verdächtigen Flucht verleiten läßt. Dort folgt auf die offene Thorheit des Vaters die offene Schandthat der Kinder, hier der geheimen Sünde die geheime, scheinheilige, betrügerische Bosheit. Lear *will* in seinem herrschsüchtigen Eigensinn den äußeren Schein statt der Wahrheit; darum besteht seine Strafe zunächst darin, daß sein ganzes Leben alles äußern Glanzes, aller äußern Macht und Fülle entkleidet, auf die reine, bedürftigste Nacktheit, in der es seine erste ursprüngliche Wahrheit hat, zurückgeführt wird. Gloster dagegen wird *wider* Willen betrogen; seine leichtfertige, gehaltlose Auffassung nicht nur der Ehe, sondern der sittlichen Verhältnisse überhaupt, in der er abergläubisch die moralische Freiheit von der Naturnothwendigkeit, die Thaten der Menschen von den Erscheinungen der Natur abhängig, und jene selbst wie Spielbälle in der Hand der Götter («die sie zum Scherz quälen und tödten») betrachtet, hat ihn durch und durch verblendet; und für diese Verblendung wird er selbst geblendet; das Licht der Augen wird ihm geraubt, weil ihm das Licht des Geistes fehlt. — Lear's kräftiges, trotziges Herz bietet dem äußern Ungemach die Stirn; er kämpft gegen die Wuth der Elemente wie gegen die Bosheit der Menschen; nur von innen heraus ist er zu bewältigen: in der übermäßigen, krampfhaften Anstrengung, seines tiefen Seelenleidens Herr zu werden, sprengt er die Bande der Vernunft, und der Wahnsinn breitet sein nächtliches, verhüllendes Dunkel über ihn aus. Gloster's schwächerer Charakter dagegen, in der Jugend leichtfertig, im Alter unbesonnen und unentschlossen, nimmt im Unglück den Strohhalm für den Balken; er ist nicht stark genug zum Widerstande, zu schwach zum Wahnsinn, ohne Kraft zum Dulden; verzweifelnd wirft er sich dem Selbstmord in die Arme. Kurz auch Gloster's Schicksal mit allen seinen Momenten ist bereits in der ersten Anlage des Gewebes der Action, in seinem für ihn selbst zugleich so charakteristischen Verhältnisse zu seinen beiden Söhnen, unmittelbar enthalten. —

Man hat der Tragödie in Betracht dieser Thatsachen, welche die Ausgangspunkte der Action bilden, den Vorwurf gemacht, daß die Vergehen Lear's und Gloster's in keinem Verhältnisse stehen zu der Größe des tragischen Pathos, dem sie unterliegen; man hat dieß Mißverhältniß ausgleichen wollen durch den unglücklichen

Versuch, dem Ganzen vermittelst der Wiederherstellung des alten Lear in seine weggeworfene Königswürde einen glücklichen Ausgang zu geben. Allerdings leiden die beiden Greise nach menschlichem Bedünken weit mehr, als sie durch ihr Thun verbrochen haben. Allein das Verhältniß zwischen der äußern Strafe und der innern Sünde ist ja in der That ein durchaus irrationales; es ist gar kein wahres Verhältniß da, sondern wird nur von den Menschen mehr oder minder willkührlich gemacht; das zeigt uns täglich das Leben und die Geschichte, das will uns der Dichter hier wie in andern Tragödien zeigen. Außerdem ist die Strafe, die zur Läuterung und Verklärung führt, nie zu groß, weil sie eben damit aufhört, blos Strafe zu sein. Endlich muß an Lear und Gloster so ungleich mehr gesündigt werden, als sie selbst gesündigt haben, auf daß klar werde, daß das Böse, dessen letzte Urheber sie selbst sind, wie Unkraut aus kleinem Saamenkorn zu unberechenbarer Fülle aufwuchere, und daß nicht sowohl das Verbrechen selbst, als vielmehr der Grund des Verbrechens die Hauptschuld des Bösen trage, dieser Grund aber vorzugsweise in den Mängeln und der Mißgestaltung des Familienlebens seine Wurzeln habe. Daß das von da ausgehende Verderben der weiblichen Natur mehr noch als der männlichen sich bemächtigt, — denn Edmund, obwohl eben so verbrecherisch, hat doch stets an seiner Bastardgeburt eine Art von Entschuldigung zur Seite, — davon liegt die Nothwendigkeit zu Tage. Das Weib hat ja seinem Wesen nach den alleinigen Halt- und Stützpunkt seines ganzen äußern und innern Lebens im Familienverbande. Wird ihm dieser Stützpunkt entzogen, so muß nothwendig das Weib tiefer fallen als der Mann, der seiner Natur nach mehr auf sich selbst und auf eine breitere Basis des Daseins gestellt ist. Daß derselbe Boden auch gute, gesunde Pflanzen trägt, ist einerseits nur Beweis der sittlichen Freiheit des Menschen, die unabhängig von Zeit und Raum, von keinen Verhältnissen, keiner Abstammung und Umgebung bedingt ist; andrerseits zeigt sich darin jener oben hervorgehobene Widerspruch in Lear's und Gloster's Vaterliebe, welche, ihrem Inhalte nach edel und schön, nur eine verkehrte, mißgestaltete Form erhalten hat. Darum treten uns hier neben den abscheulichsten Lastern und Verbrechen, in Cordelia und Edgar, in Kent und dem Narren, die edelsten Tugenden entgegen. Sie haben

als beschränkte menschliche Wesen freilich nicht die Macht, den tiefen Verfall aufzuhalten. Cordelia muß Familie und Vaterland verlassen; Edgar kann nur unter dem Schein der tiefsten Entartung sich gegenwärtig erhalten; Kent's Wahrheitsliebe muß zur Verstellung ihre Zuflucht nehmen, um seiner unerschütterlichen Treue Genüge zu thun; Albanien, zuerst schwächlich, thatenlos und wankend, entfaltet erst auf der höchsten Spitze des Elends seine sittliche Kraft, und der Narr muß sein Herzeleid und seine tiefe Einsicht unter dem Flittertand des Witzes verbergen. Denn nicht sie sind berufen, den Ausbruch des tief im innersten Geiste nistenden Verderbens zu hindern, die aufgelöste Ordnung wieder herzustellen; das Verderben muß vielmehr hervorbrechen, um wahrhaft geheilt zu werden, die sittliche Ordnung muß zerstört werden, damit die göttliche Gerechtigkeit, welche das Laster hier durch sich selbst, dort durch das Organ der noch geretteten menschlichen Tugend vernichtet, ihre strafende, aber auch zugleich heilende, versöhnende und verklärende Macht bewähre. Schon um dieß zu zeigen, waren alle diese Charaktere für die Entwickelung der Grundidee nothwendig. Nur als solche Organe stellen Edgar und Albanien die sittliche Ordnung und den zerrissenen Staat wieder her; der lebensmüde Kent, nachdem er kräftig mitgewirkt, sucht sich diesem letzten Geschäft zu entziehen; der Narr als solcher und Cordelia als Weib haben keinen Theil daran, sie treten von der Bühne des Lebens ab, nachdem sie ihren Beruf erfüllt, den Freund und Vater und in ihm Recht und Sittlichkeit zu retten gesucht haben.

Betrachten wir die Action etwas näher, so finden wir auch hier wieder die handelnden Personen nach verschiedenen Gruppen geordnet, die sich gemäß den Charakteren und den obwaltenden Verhältnissen von selbst aussondern. Hier Lear mit seiner Familie, mit Kent und dem Narren; dort Gloster mit Edgar und Edmund. Diese Ordnung der Natur wird durch den Charakter der Menschen gestört und verändert: Regan, Goneril und Cornwall reißen sich von Lear und Cordelien los; Edmund tritt seinem Vater und Bruder gegenüber, — das Reich des Lichts scheidet sich von dem Reiche der Finsterniß. — Die beiden Greise, obwohl ohnmächtig und fortan blos passiv, bleiben die Hebel der Action, die sie durch ihre Sinnesart und Handlungsweise einmal in Bewegung gesetzt haben. Für sie vereinigen sich Cordelia und ihr

Gemahl, Kent und Edgar; ihnen gegenüber schließen sich Edmund, Goneril, Regan und Cornwall zusammen; in der Mitte zwischen beiden steht Albanien, anfänglich schwankend und haltlos wie das Grau zwischen dem Weiß und dem Schwarz, aber auf der Höhe des Verderbens aus seiner Lässigkeit aufgeschreckt, wird er zum entscheidenden Vertreter der objektiven Macht des Rechts und der Sittlichkeit. Aus dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken dieser Gruppen ergiebt sich von selbst die Entwickelung der Action und die Reihefolge ihrer Hauptmomente mit innerer Nothwendigkeit. Lear's Schicksal ist im Grunde sogleich durch die erste Scene, durch die Theilung des Reichs und die Verbannung Kent's und Cordelia's entschieden. Diese Scene hat neben dem, was sie unmittelbar darstellt, offenbar noch eine allgemeinere, symbolische Bedeutung: sie ist Symbol, concentrirter Ausdruck der ganzen Sinnes- und Handlungsweise Lear's, wie sie aus dem Mittelpunkte seines Wesens, aus seinem Herzen, aus der Natur seiner Liebe und ihrer innern Gegensätzlichkeit (demselben Gegensatze zwischen der reinen objektiven, und der selbstsüchtigen subjektiven Liebe, der auch in der eingeflochtenen Brautwerbung Frankreichs und Burgunds um Cordelia sich darstellt) nothwendig hervorgeht; sie ist ein symbolischer Akt, der das ganze vorangegangene Leben Lear's gleichsam im Auszuge und mit Einem Schlage uns vor Augen stellt. Aus dieser Vergangenheit und Gegenwart ergiebt sich von selbst die Gestalt der Zukunft. Nachdem Lear Cordelien verstoßen und Kent durch Verbannung äußerlich ohnmächtig gemacht, Gloster seinen ächten Sohn zur Flucht genöthigt hat, sind die beiden schwachen Greise ganz der Willkühr und Bosheit ihrer Gegner anheim gegeben. Schlag und Schlag steigert sich ihr Elend bis auf den höchst möglichen Grad: wenn der Familienverband, die Grundlage aller Sittlichkeit, so völlig zerstört ist wie hier, muß nothwendig die Macht des Bösen den vollständigsten Triumph feiern. Erst danach kann der Wendepunkt eintreten. Cordelia erscheint mit einem französischen Heere, und Lear findet in ihrem Schutze, Gloster unter Edgar's Leitung wenigstens äußerlich Ruhe. Allein die fremde Macht von außen her kann das innere Verderben nicht bewältigen, den in sich aufgelösten Familien- und Staatsverband nicht wieder herstellen; von innen heraus muß die neue Ordnung aufwachsen. Cordelia wird daher besiegt; ihr Unternehmen scheitert. Aber Goneril und Regan,

Edmund und Cornwall können den Sieg nicht behalten: denn sie sind es ja, die schwerer als alle Andern, weil in wissentlicher, absichtlicher Selbstsucht gegen die sittliche Potenz der Familie, welche hier die Schicksalsmacht des ganzen Lebens bildet, sich vergangen haben. Cornwall wird daher durch seinen eignen Knecht erschlagen, und damit der Anfang der Herstellung gemacht; der Bruder fällt von der Hand des Bruders, die Schwester vergiftet die Schwester, um sodann sich selbst zu tödten. — Das sind die nothwendigen Folgen der Auflösung aller natürlichen und sittlichen Bande in und mit der Zerstörung des Familienverbandes; das ist die sich selbst zerstörende Macht des Bösen; das ist der leitende Finger Gottes, der den dienstfertigen Schurken von Haushofmeister in Edgar's Hände liefert, und so die Aufdeckung des Verraths herbeiführt, wodurch Albanien zu entschiedenem Handeln gegen seine Partei und die eigne Gattin vermocht wird. Das Alles folgt mit innerer Nothwendigkeit ganz von selbst.

Aber der Mord Cordelia's, dieser verschleierten Engelsgestalt mit der unaussprechlichen Schönheit ihrer zarten, jungfräulichen Seele, die doch zugleich so männlich kühn, entschieden und selbstgewiß ist, mit ihrem tiefen, stillen Herzen, das doch zugleich so stark und rein empfindet, mit ihrer schweigenden Liebe und Selbstverleugnung, mit ihrer heldenmüthigen Pflichttreue, ihrer himmlischen Geduld und Ergebung, — scheint er nicht wie der Tod eines unschuldigen Opfers, wenn auch nicht unmotivirt, doch unbegründet, aller ideellen Nothwendigkeit zu entbehren? Keineswegs. Bei näherer Betrachtung schwindet vielmehr auch dieser Zweifel, und was den Schein einer Unvollkommenheit trägt, wird zum hellen Glanze der Vollendung. Cordelia büßt ihren Fehler, den sie beging, als sie, statt der Schwäche des greisen Vaters liebevoll nachzugeben, ihm mit unkindlichem Trotze begegnete, und seinem allerdings thörichten Benehmen mit einer gewissen Härte und Schroffheit entgegentrat; der Fluch des Vaters lastet auf ihrem Haupte, und drückt es zu Boden. Dadurch ist sie dem tragischen Fatum, das über dem Hause Lear's waltet, verfallen: sie hat gleichsam nur mit Einem Finger das Maschinenwerk des Schicksals berührt, aber an diesem einen Finger halten sie die gewaltigen in einander greifenden Räder fest und ziehen zermalmelnd den ganzen Körper nach. Je kleiner hier der Fehler erscheint, desto größer ist die dramatische Wirkung des tragischen

Pathos. Denn darin eben besteht die Macht des Tragischen, daß dem unbedeutenden Vergehen des Guten wie dem empörenden Verbrechen des Bösen der gleiche Untergang droht; nur daß dort in der Vernichtung die Reinigung und Läuterung und damit das wahre Leben, hier Verderben und Strafe, der ewige Tod enthalten sind. —

Ferner bedürfen noch Charakter und Schicksal des Narren und Lear's Wahnsinn einer näheren Betrachtung. Nirgend hat Shakspeare das Komische in so enge, unmittelbare Nähe an das Tragische gerückt wie hier, und Keinem ist so wie ihm das große Wagniß gelungen. Statt dadurch die Wirkung des Tragischen auch nur einen Augenblick zu stören, weiß er sie vielmehr eben dadurch wunderbar zu heben und zu verstärken. Nicht nur daß die Weisheit des Narren durch den Contrast die Thorheit des Königs und deren tragische Bedeutung stärker hervorhebt, nicht nur daß in ihr der Sinnesart und den Thaten der handelnden Personen überall ihr Spiegel vorgehalten und durch diesen Reflex das Licht der Wahrheit bedeutend verstärkt wird; — in dem tiefsinnigen Humor des Narren verbirgt sich zugleich die ganze Tiefe des Geistes, auf welcher die tragische Weltanschauung überhaupt ruht, an diesem Humor bricht sich gleichsam die tragische Kunstform selbst, um ihren tiefsten innersten Kern näher an's Licht zu stellen. Dieser ächte Humor des Narren spielt gleichsam mit dem Tragischen; ihm ist Schmerz und Lust, Glück und Unglück gleichbedeutend, er scherzt mit den ergreifenden Leiden und Schicksalen des irdischen Daseins; Tod und Vernichtung selbst wird ihm zur Lust. Eben damit steht er *über* dem irdischen Dasein und seiner tragischen Seite; und das, was die tragische Kunst bezweckt, jene Erhebung des menschlichen Geistes *über* Leiden und Untergang, das ist in ihm bereits erreicht, das erscheint in ihm gleichsam personificirt. Der Humor selbst ist ja seinem Begriffe nach das *Erhaben*-Komische. Obwohl des ganzen schweren Ernstes und der ganzen Bedeutung des Lebens in seiner tiefsten Tiefe sich bewußt, treibt er doch gerade mit dieser Tiefe und Schwere sein scherzendes Spiel und darf es treiben, weil er eben zugleich über sie erhaben ist. Man hat sich freilich gewundert, daß der Dichter solche Größe und Fülle des Geistes einem Menschen zutheilt, der sich selbst zum dienenden Lustigmacher erniedrigt. Ich kann darin nur den Tiefsinn und die Weisheit des Meisters bewundern.

Denn einerseits wird demjenigen, dem das ganze Leben nichts ist, ja seine äußere Stellung darin ganz und gar Nichts sein; die niedrigste wird ihm die liebste sein, sie wird er sich selber wählen, weil sie seine Erhabenheit darüber am deutlichsten ausspricht; andrerseits erhebt sich der Narr erst durch das tragische Geschick des Königs und durch seine tiefe innige Liebe zu ihm auf jene höchste Spitze des Humors, auf der er weder vorher schon gestanden noch ohne jenen Hebel jemals angelangt sein dürfte. Denn seine Liebe zu Lear ist die befruchtende Macht seines Geistes und Witzes, die Quelle seines Lebens. Darum scheidet er denn auch mit einem darauf bezüglichen Witzworte aus dem Leben; «er wird um Mittag zu Bette gehn», das sind seine letzten Worte. Das Herzeleid um Cordelia und seinen geliebten König hat sein Leben zerstört. Er scheidet, nachdem der König in Wahnsinn gefallen; sein Beruf ist zu Ende, nachdem er dem, der die Sonne seines Lebens war, nicht mehr die Wahrheit sagen, ihm nichts mehr helfen kann; denn nur der König, nicht Andere bedürfen seiner. Diese Sonne steht zwar noch am Himmel, es ist noch nicht Abend, aber sie hat kein Licht mehr, und so kann auch der Spiegel, den er ihr vorzuhalten hat, kein Bild mehr zurückstrahlen. So erscheint zugleich der Charakter wie das Schicksal des Narren mit dem Grundthema des ganzen Drama's, der tragischen Macht und Bedeutung der Liebe auf's innigste verflochten. — Warum tritt aber der Narr und sein Humor gerade in dieser Tragödie so entschieden und bedeutsam in den Vordergrund? Einerseits darum, weil das Gewicht des Tragischen, das hier gerade vorzugsweise mit zermalmender Schwere die Gemüther belastet und niederzudrücken droht, an jener Verklärung der tragischen Weltanschauung, wie sie im Humor des Narren sich abspiegelt, ihr Gegengewicht erhalten mußte; andrerseits darum, weil eine so furchtbare Zerrüttung aller sittlichen Verhältnisse, eine so tiefe Erniedrigung der menschlichen Natur, wie sie uns hier das unnatürliche und unmenschliche Benehmen Regan's, Goneril's, Edmund's vor Augen stellt, in tiefen, contemplativen, grübelnden Naturen wie die des Narren nothwendig den Humor und die humoristische Lebensansicht hervorrufen muß. Endlich ist nicht zu übersehen, daß der Dichter den Humor des Narren auch als Motiv der tragischen Entwickelung zu gebrauchen weiß. Denn offenbar wird Lear's Geisteszerrüttung zum Theil mit durch die seltsamen, sinnver-

wirrenden und zugleich die Thorheit des Königs beständig geißelnden Einfälle des Narren, mit welchen Edgar's angenommener Wahnsinn noch wirksamer zusammentrifft, hervorgerufen. So geht auch hier, wie überall bei Shakspeare, die Tiefe des Gedankens mit der künstlerischen Weisheit der Disposition und Motivirung Hand in Hand. —

Dieser Wahnsinn des Königs kann, wie schon Solger erinnert, nicht bloß aus psychologischen Gründen gerechtfertigt werden; er würde verwerflich sein, wenn er nicht auch seine poetische Berechtigung im Organismus des ganzen Kunstwerks hätte. Daran hat man meist nicht gedacht. Ist nun aber hier der Familienverband, die erste, schlechthin nothwendigste Grundlage aller geistigen und sittlichen Bildung, unheilbar zerrissen, und mit ihm das ganze menschliche Dasein völlig zerrüttet, weil es von seinem Ausgangspunkte, seinem Urquell sich losgelöst hat; so muß auch diese Zerrüttung innerlich und äußerlich zur Erscheinung kommen. Aeußerlich, objektiv stellt sie sich dar in der Zerrissenheit aller menschlichen Verhältnisse, in dem vergeblichen Kampfe des Guten wider das Böse; innerlich, subjektiv erreicht sie ihre Spitze in der Geisteszerrüttung des Königs, dessen Persönlichkeit den subjektiven Mittelpunkt des Ganzen bildet. Der Wahnsinn ist gleichsam der Abfall des Geistes von sich selbst, die Auflösung des Bandes zwischen seiner Subjektivität und Objektivität, so daß beide Gebiete in einander fließen, die blos subjektive Vorstellung (Einbildung) zur Objektivität, letztere zur blos subjektiven Vorstellung sich verkehrt, mithin der tiefste, innerste Widerspruch, die tiefste Selbstverkehrung. Den Widerspruch in Lear's Liebe und damit in seinem innersten Wesen, die darin gesetzte Vermischung der reinen, objektiven Hingebung mit der subjektiven, selbstsüchtigen Zärtlichkeit haben wir oben nachgewiesen. Dieser Widerspruch schläft gleichsam in bewußtloser Unmittelbarkeit, bis er durch das Benehmen der Töchter geweckt wird. Lear durch dies Benehmen plötzlich aus seiner Selbsttäuschung aufgeschreckt, findet sein innerstes Selbstbewußtsein zerrissen, seine ganze Welt in vernichtenden Zwiespalt zerfallen. Denn sein Herz war seine Welt, seine Liebe war das Band, durch das sein Geist mit der Außenwelt zusammenhing, und da sie zugleich unmittelbar und unbewußt mit der Selbstsucht verwachsen war, so war sie ihm zugleich der Thron, von dem aus er die Welt zu beherrschen meinte: seine

Liebe und sein Königthum waren ebenfalls in einander verschmolzen: er gab letzteres nur auf, um durch jene fortzuregieren. Indem dieses Band zerreißt, dieser Thron zusammenstürzt, wird er nothwendig an sich selber wie an der Welt irre: seine eigne Wahrheit, sein eignes Wesen wird ihm zur Täuschung, und was ihm reelles, objektives Dasein gewesen war, was ihm die Welt bedeutet hatte, erweist sich als Irrthum; er verliert die Selbstgewißheit seines Ichs wie die Gewißheit dessen, was ihm die Welt war, und — Irrthum und Wahrheit, Subjektives und Objektives, Ideelles und Reelles fließen ihm nothwendig durch einander, d. h. er wird wahnsinnig. Weil jener Widerspruch bei Lear im innersten Wesen seiner Liebe seinen Sitz hatte, nicht wie bei Gloster durch eine äußere That hervorgerufen war, darum trifft der Wahnsinn nur ihn, und nicht den alten Gloster. Nur in Lear war Geist und Herz, war die Herrschaft über die Welt seiner Gedanken wie über die Welt des äußern Daseins mit seiner Liebe in Eins zusammengeschmolzen; nur Lear, «in dem jeder Zoll ein König,» hatte sich gewöhnt, der unbeschränkte Herr der Welt zu sein; er, obwohl er in maaßloser Liebe Alles hingiebt, will doch die Liebe selbst nach seinem Gutdünken messen, er will auch über sie der Herr sein, und seine Liebe gerade soll seine Herrschaft sein. Nachdem diese geträumte Herrschaft zertrümmert ist, auch da will er noch immer gebieten; er kämpft mit den Elementen, er will wenigstens seines Schmerzes, seines Schicksals Meister bleiben; noch immer will er sein Ich als Herrn geltend machen. In diesem Kampfe erschöpft er seine Kraft: äußere Umstände, das furchtbare Unwetter, dem er ausgesetzt ist, das Zusammentreffen mit Edgar, die sinnverwirrenden Reden des Narren, treten hinzu, und üben ihre physische und psychische Wirkung auf die schon geschwächte Natur aus. Endlich konnte auch ein solcher Geist nicht anders als durch den Wahnsinn hindurch gerettet werden; nur so konnte an ihm das versöhnende Element des Tragischen sich offenbaren. Nur nachdem sein trotziges, herrisches Gemüth, sein Eigensinn, sein Liebesstolz und Liebesegoismus in ihm selbst gebrochen waren, konnte er zur Demuth, der Mutter aller Liebe, konnte die Liebe selbst in ihm zur Verklärung kommen. — So treten die psychologischen, im Charakter Lear's liegenden Motive mit den künstlerischen, aus dem Organismus des Drama's entspringenden Gründen zu so in-

niger Gemeinschaft zusammen, daß der Wahnsinn nach beiden Seiten hin gleich gerechtfertigt, ja nothwendig erscheint. —

Mit großer Kunst endlich weiß Shakspeare auch hier das Besondere mit dem Allgemeinen in die nächste Verbindung und lebendige Wechselwirkung zu setzen, weiß er auch hier die Privat- und Familienangelegenheiten der handelnden Personen mit dem welthistorischen Interesse zu verschmelzen. Wie in Romeo und Julia durch das Eingreifen des Volks und des Fürsten in den Gang der Begebenheiten, in Othello durch den Antheil des Heeres und des Senats von Venedig an den Schicksalen des Helden, der allgemeine Zustand, die Sinnesart des Volkes und der Charakter der Zeit mit repräsentirt erscheint, so wird hier dasselbe erreicht durch die Darstellung der aus Lear's und Gloster's Schicksalen hervorgehenden Zerwürfniß des ganzen Landes, das theils für den König, theils für seine Gegner Partei nimmt. Lear erscheint nicht bloß als Familienvater, er ist zugleich Oberhaupt des Staats, Herrscher einer großen Nation. Je bedeutender und unmittelbarer daher seine Familienverhältnisse auf den Zustand des ganzen Landes einwirken, um so stärker und klarer tritt die welthistorische Bedeutung des Familienverbandes hervor. Die Tragödie zeigt, wie unmittelbar das Loos ganzer Völker und der Gang der Weltgeschichte selbst von der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit des Familienlebens abhängig ist; sie wird damit nicht nur in ihrem ideellen Inhalte, sondern auch äußerlich durch den Gang der dargestellten Begebenheiten zum Spiegel der Weltgeschichte. — Zugleich leuchtet ein, warum sie der Dichter, die einzige unter seinen fünf großen Tragödien, auf den Boden einer dunklen, wilden, nach Ordnung und Gesetz erst ringenden Urzeit gestellt hat, einer Zeit, die gleichsam dem alten Chaos noch näher steht, in der die Scheidung von Licht und Finsterniß sich erst noch vollendet. Ein solcher durchgreifender, die ersten und edelsten Geschlechter zerrüttender Zwiespalt, eine so unnatürliche Empörung gegen die ersten dringendsten Forderungen des Sittengesetzes, kann nur natürlich erscheinen in einem Zustande der Menschheit, in welchem noch die volle Macht der rohen, ungezähmten Begierde herrscht und ein titanisches Ringen noch im Kampf mit Ordnung und Gesetz steht. Schön aber deutet der Dichter zugleich an, wie diese wüste, zerrüttete, verfallene Welt nach Versöhnung und Frieden seufzt. So in den Worten Gloster's:

Der Welt entsag' ich und vor euren (der Götter) Augen
Leg' ich geduldig meine Leiden hin u. s. w.

und mehr noch in Albanien's Ausruf:

Ja, schickt der Himmel nicht sichtbare Geister
Alsbald herab, die Ungebühr zu strafen,
So kömmt's dahin,
Die Menschheit muß durchaus sich selbst zerfleischen
Wie Ungeheuer der Tiefe.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich bei der großen Mannichfaltigkeit der Charaktere jeden einzelnen einer näheren Erörterung unterwerfen. Ihr Verständniß bietet im Allgemeinen keine Schwierigkeit dar; und für meinen Zweck glaube ich, obwohl nur andeutungsweise, doch genügend gezeigt zu haben, wie die Action nicht nur aus dem ideellen Fundamente des Ganzen, sondern auch aus dem Wesen und der Eigenthümlichkeit der Charaktere mit innerer Nothwendigkeit hervorwächst, und wie jeder Charakter wiederum lebt und handelt und sein Schicksal empfängt gemäß der Stellung, die er zur sittlichen Potenz des Familienverbandes als der Alles beherrschenden Schicksalsmacht einnimmt. Auch hinsichtlich der Diction brauche ich wohl kaum darauf aufmerksam zu machen, wie innig sie nicht nur im einzelnen Wort und der einzelnen Rede dem Charakter des Sprechenden sich anschließt, sondern auch mit dem Geiste des Ganzen, selbst als ein Ganzes harmonirt. Ich vermag diese Harmonie und damit das eigenthümliche, durch alle einzelnen Theile durchgehende Gepräge der Diction nur durch ein Gleichniß nothdürftig zu bezeichnen: sie erscheint mir wie ein gewaltiger Wasserstrudel, der, gleich der Scylla oder Charybdis der Alten, aus der unergründlichen Tiefe des Meeres Wogen auf Wogen emportreibend und wieder in sich verschlingend, die ganze Wassermasse, so weit das Auge reicht, in eine eigenthümlich wirbelnde, sich gleichsam widersprechende und doch immer großartige Bewegung versetzt, und weithin jene seltsamen, langgezogenen, hohlen Töne verbreitet, welche die in trichterförmiger Bewegung sich selbst verschlingenden Wellen von sich geben. Das Bild mag weit hergeholt scheinen; aber ich kann den eigenthümlichen Gang, den charakteristischen Rhythmus der Diction, der überall durch den Charakter und das tragische Pathos Lear's bedingt ist, ich kann den eigenthümlichen Ton der Sprache, der mir wie die Wehklage eines grimmigen Schmerzes,

eines vergeblichen titanischen Ringens klingt, nicht besser ausdrücken. —

Was die Composition und zwar zunächst die äußere Zusammenfügung der einzelnen Theile betrifft, so erscheint sie in den ersten Akten, trotz des großen Reichthums des Stoffes, der von Anfang an ausgelegt wird, eben so zweckmäßig als klar und verständlich. Sogleich von den ersten beiden Scenen aus übersehen wir den nothwendigen Verlauf der Action bis zur Mitte ihres Weges: Regan und Goneril von der einen, Edmund von der andern Seite deuten ihre Pläne an, und diese Pläne können unter den gegebenen Umständen ihr Ziel nicht verfehlen. Mit der Rückkunft Cordelia's dagegen tritt eine gewisse Unklarheit und Unbestimmtheit ein: zu den bereits angelegten Fäden kommen noch die Intriguen Goneril's und Regan's gegen einander, ihre Ränke gegen Albanien, Edmund's Verhältniß zu jenen und zu diesem hinzu, und so werden der fortzuspinnenden Fäden zu viele, als daß sie nicht sich selbst oder wenigstens den Zuschauer verwirren sollten. Auch kann es eine besonders strenge Kritik für einen Mangel erachten, daß gerade in diesem Momente der höchsten Verwickelung eine Art von Ruhepunkt oder Stillstand der Action eintritt, auf welchem der Zuschauer einen Augenblick in Zweifel über den weiteren Fortschritt und den schließlichen Ausgang des Ganzen gelassen wird. Erst nachdem Cordelia geschlagen und mit Lear gefangen genommen ist, erhält der Gang der Action wiederum jenen festen, eisernen, unwiderstehlichen Schritt des unnahbaren Schicksals, den die Tragödie liebt und fordert: von da ab schimmert der Schluß des Ganzen, Cordelia's und Lear's Tod, Edmund's Fall, Regan's und Goneril's Untergang, schon durch jede Scene hindurch. — Die äußere Composition hat daher zwar nicht jene Schärfe, Regelmäßigkeit und Durchsichtigkeit der Gliederung, durch welche Othello sich auszeichnet; nichtsdestoweniger wird man Shakspeare's Kunst in Abspinnung der mannichfaltigsten Fäden einer überreichen, höchst verwickelten Action bewundern müssen.

Jedenfalls ist die innere Composition, die Durchführung der Einen Grundidee, aus der das Ganze organisch hervorwächst, desto tiefsinniger, klarer und gediegener. Die Grundidee ist, wie schon angedeutet, die besondere Gestaltung, welche das ganze Leben annimmt, wenn es innerhalb der tragischen Weltanschauung

vom Standpunkte des Familienverhältnisses und seiner hohen, sittlichen, welthistorischen Bedeutung aufgefaßt wird. Der Dichter zeigt uns, wie auch der Familienverein, dieses Band menschlicher Ordnung, Gesittung und Glückseligkeit, reißt und zu einer Kette von Unheil und Verderben wird, wenn seine Grundlage, Reinheit des Herzens und freie, unbedingte und unmittelbare Liebe, von jenem tragischen Widerspruche im menschlichen Dasein (wie bei Lear), oder von Leichtfertigkeit und Charakterschwäche (wie bei Gloster) in den Familienhäuptern selbst zerfressen und unterhöhlt ist. Diese Grundidee spiegelt sich nicht nur in dem Schicksale Lear's und Gloster's und ihrer ganzen Familie ab, sondern tritt hier deutlicher als sonst auch in allen Nebenpartieen hervor. Denn der Familienverband zwischen Eltern und Kindern hat zu seiner Voraussetzung die Ehe und das bräutliche Verhältniß, und ist wiederum seinerseits die Basis, auf der sich Ehe und Brautstand der Kinder aufbaut. Darum fallen von der Grundidee des Ganzen aus bedeutsame Strahlen auch auf diese beiden Bildungsmomente des menschlichen Lebens; darum ist die Schilderung des ehelichen Verhältnisses Goneril's und Regan's zu ihren Gatten, wie der wahren, reinen Zuneigung des Königs von Frankreich zu Cordelien im Gegensatze zu Burgund's falscher Brautwerbung unentbehrlich. Goneril's und Regan's Ehe ist nur der Reflex ihres Verhaltens zu ihrem Vater: solche Töchter sind unfähig, Gattinnen im wahren Sinne des Worts zu sein und selbst eine Familie zu gründen; wie sie den Vater gemißhandelt haben, so betrügen sie ihre Gatten und zerstören durch Ehebruch das beginnende Familienleben im ersten Keime. Regan hat den ihr geistesverwandten Gatten gefunden: Cornwall geht ganz auf ihr Verfahren und ihre Absichten ein, und zeigt uns eben damit, wie die innere Zerrüttung der Stammfamilie sich ausbreitet und von der Tochter auf den Schwiegersohn sich überträgt; seine Ehe mit Regan ist die Verbindung zweier gleich gewaltthätiger, verdorbener Naturen und wird daher auch auf gewaltsame Weise zerrissen. Albanien dagegen, der das Benehmen seines Weibes zwar mißbilligt, aber anfänglich doch nicht zu hemmen wagt, ist ein Beispiel jener Ungewißheit und Halbheit des moralischen Verhaltens, in welche Menschen von wahrer Herzensgüte, aber ohne außergewöhnliche Energie, durch die Verwirrung aller Verhältnisse in Folge der Zerstörung des Familienverbandes hineingera-

then; seine Ehe mit Goneril ist eine Vereinigung völlig ungleichartiger Naturen und daher ebenfalls haltlos. Edmund beweist schon durch sein treuloses Benehmen gegen Regan und Goneril, denen er beiden Liebe heuchelt, wie unfähig er ist, eine wahre Ehe und damit eine Familie zu gründen. — Selbst Kent's Freundschaft ist nicht ganz ohne Beziehung zur Grundidee der Tragödie. Denn zum Familienleben gehört als Stütze und Nothanker auch die ächte Freundschaft. Ohne sie wird dem Familienhaupte die große Aufgabe, nicht nur sich selbst, sondern auch Weib und Kind durch's Leben zu tragen, zu schwer. Darum läßt der Dichter Kent's gediegene, aufopfernde Liebe für Lear im Gegensatze zu Gloster's zögernder, unentschiedener Neigung so bedeutsam hervortreten.

Und so will ich denn schließlich nur noch darauf aufmerksam machen, wie tiefsinnig und schön der eben so ergreifende als erhebende Schluß dem Grundgedanken des Ganzen und dem wahren Gehalte des Tragischen entspricht. Gloster hat bereut und gebüßt. Nachdem der Versuch zum Selbstmord, wodurch er feige und eigenmächtig die Last des Lebens abwerfen wollte, gemißglückt ist, duldet und leidet er, weil der Mensch dulden, d. h. sich züchtigen und läutern lassen soll. Das ist die Rettung seiner Seele in der Umarmung seines wiedergefundenen Sohnes, der ihm mit kindlicher Liebe die tiefe Kränkung vergolten, bricht sein Herz; diese letzte irdische Freude schüttelt den Staub von seinem Geiste und rein und klar wendet er sich zum Himmel. Der müde Kent geht schlafen; er hat mit seiner gediegenen, kräftigen, nur zu rauhen Tugend genug geliebt, gekämpft und getragen; sein *milder* gewordenes Herz sehnt sich nach Ruhe und Frieden. Edmund bekennt auf dem Sterbebette seine Unthaten, und sucht gut zu machen, was noch gut zu machen ist. «Ich ward doch geliebt!» — *geliebt* trotz aller Selbstsucht und Liebloſigkeit, — das Trostwort zuckt ihm durch die Seele und wirft einen Schein von der göttlichen Macht der Liebe hinein; wir dürfen annehmen, daß er mit einem Seufzer der Reue sein Dasein beschlossen habe. Nur die unnatürlichen Töchter, die kein Makel der Geburt, keine Ungerechtigkeit des Rechtes entschuldigt, die nicht Natur, sondern ihre eigne Lust zu Laster und Verbrechen trieb, gehen ohne Reue und Trost durch gegenseitigen Mord zum ewigen Verderben ein, — recht im Gegensatze zu Cordelia's schönem, seligen Opfertode

für ihren Vater. — Lear's Wahnsinn endlich löst sich in den Einen tödtlichen Seufzer um Cordelia's Hinscheiden auf. In diesem Schmerze ist die Fülle und die Macht der Liebe, die in Lear's Herzen thronte, zur Wahrheit, zu einem ihrer würdigen Ausdrucke gekommen. Indem in ihm der schwache Lebensfunke des Königs erlischt, streift die Liebe den letzten Staub des irdischen Daseins ab, und wendet sich geläutert und verklärt himmelwärts. Lear hat in der äußersten Erniedrigung und Bedürftigkeit, in der er nicht mehr geben, sondern nur empfangen konnte, das wahre Wesen der Liebe erkannt, — oder vielmehr er hat es erfahren, erlebt, daß die Liebe nicht in Wort und That, in Gabe und Aufopferung besteht, sondern Gefühl, Gesinnung, Hingebung des ganzen eigensten Selbstes ist. Seine Leiden haben allen Eigensinn, alle Selbstsucht aus seiner Liebe hinweggeläutert; er ist so ganz Eins geworden mit dem geliebten Gegenstande, daß er mit ihm stirbt, wie er zuletzt nur in ihm gelebt hat. Gloster's Tod in den Armen Edgar's, Lear's Hinscheiden mit der Leiche Cordelia's im Arme, — das ist der nothwendige Schlußstein der tragischen Action. Denn damit ist jener tiefe, innere Widerspruch, aus dem sie hervorging, gelöst; die Liebe hat ihn überwunden, und im Triumphe über die ihr feindlich entgegenstehenden Mächte, Noth und Tod überdauernd, bewährt sie ihre heiligende und beseligende Allgewalt. In diesem Siege verliert das Tragische sein niederdrückendes Gewicht; es verwandelt sich von selbst in das erhebende Gefühl eines sanften Todes und seligen Friedens. —

4. Macbeth.

Sofern in Romeo und Julie, in Othello und Lear die göttliche Kraft der Liebe in ihren verschiedenen Hauptformen dargestellt wird, so eröffnet uns der Dichter in diesen drei Tragödien vorzugsweise die Region der Gefühle und Empfindungen, der Triebe und Affekte. Der Standpunkt, von welchem er Leben und Geschichte (stets innerhalb der tragischen Weltanschauung) betrachtet, ist daher gewissermaßen der nächste, einfachste und natürlichste: es ist gleichsam die patriarchalische Lebensstufe, das erste jugendliche Lebensalter der Menschheit, in welchem das Schicksal des Menschen unmittelbar abhängig erscheint von seiner eignen Natürlichkeit, von der Macht seiner natürlichsten Zustände und Bedürfnisse, die innerhalb der ältesten und ursprünglichsten

Grundverhältnisse der menschlichen Gesellschaft, Brautstand, Ehestand und Familienverband, sich äußern. Nicht der Wille mit seiner Absichtlichkeit, nicht der Gedanke mit seiner bewußten Thätigkeit, sondern der natürliche Trieb, die unmittelbare Empfindung und Leidenschaft wird hier eben so unmittelbar zur tragischen Action und eben damit zum tragischen Geschick. Das regierende Princip der Weltgeschichte erscheint niedergelegt in die Sittlichkeit oder Unsittlichkeit des Gefühls und Affekts; Absicht, Ueberlegung Reflexion sind ausgeschlossen oder erscheinen doch nur als untergeordnete Motive der tragischen Entwickelung, sofern sie nicht sowohl dem Charakter der Hauptpersonen, an denen die Macht und Bedeutung des Tragischen sich offenbart, sondern mehr der Thätigkeit der ihnen zur Seite oder feindlich gegenüberstehenden Nebenfiguren angehören.

Einen anderen Standpunkt nimmt der Dichter im Macbeth. Hier ist es der Wille mit seiner Absichtlichkeit, die männliche That mit den tiefverborgenen Triebfedern ihrer Entstehung und der besonnenen Zweckmäßigkeit ihrer Ausführung, was als Hauptmotiv der tragischen Entwickelung hervortritt. Die Dichtung verläßt damit jene ersten, natürlichsten und einfachsten Grundverhältnisse; sie tritt ein in das verwickeltere, einer andern Stufe der menschlichen Bildung angehörige Verhältniß des Staatsverbandes, dessen Grundlage zunächst das Recht und die Sittlichkeit der äußern Werke ist, in welchem daher nicht mehr die jugendliche Unmittelbarkeit der Empfindung und Leidenschaft, sondern der männliche Wille in seiner Manifestation als absichtliche That regiert. Diese Bildungsstufe ist es, worauf der Dichter hier seinen Standpunkt nimmt, um von hier aus sein tragisch-poetisches Gemälde der Weltgeschichte zu entwerfen; es ist das Hohe und Große einer männlichen, heroischen Willens- und Thatkraft, dessen tragischer Fall und Untergang dargestellt wird. Die schon damit gegebene besondere Modification der allgemeinen tragischen Weltanschauung wird dann (gleichermaßen wie in jenen ersten drei Tragödien) noch bestimmter begränzt und eigenthümlich gestaltet durch die besondere Persönlichkeit der Hauptpersonen und deren Lebensverhältnisse, so wie durch den besondern Charakter der Zeit und der Nation, welcher die ganze Darstellung angehört.

Die Tragödie wird auf eine wunderbare Art eröffnet durch die flüchtige Erscheinung der drei Hexen, welche nach einer dunkeln Hindeutung auf das, was sie mit Macbeth vorhaben, wieder verschwinden. Man hat diesen Anfang und überhaupt das Hexenwesen, das hier sich einmischt, bald als alten Plunder eines unwürdigen Aberglaubens, bald als unpoetisch und dem Wesen des Tragischen zuwider getadelt. Der eine Vorwurf gehört jener prosaischen Ansichtsweise des 18ten Jahrhunderts an, welche mit dem glücklich überwundenen Aberglauben auch dessen poetische Bedeutung über Bord warf, der andere ist blos unverständig, und beruht theils auf einer irrigen Ansicht vom Wesen des Tagischen, theils auf einer oberflächlichen Auffassung des getadelten Drama's. Ist es in letzterem wirklich die hohe Energie des Willens und der That, an welcher die Macht des Tragischen sich manifestirt, so dient gerade jener Anfang und die Einmischung der Hexen dazu, um sogleich von vorn herein die tragische Grundlage, auf welcher das Ganze aufgebaut werden soll, in das hellste Licht zu setzen. Der freie Wille des Menschen ist nicht absolute Selbstbestimmung mit vollem, klarem Bewußtsein ihrer Motive; er ist vielmehr nur bedingt oder relativ frei, bedingt nicht bloß durch die bestimmten, nachweisbaren, ihm selbst zum Bewußtsein kommenden Einwirkungen der einzelnen Dinge, der besonderen Verhältnisse und Umstände, sondern auch durch jene dunklen, unsichtbaren, unbewußten Einflüsse, welche die allgemeine Lage der Dinge, der allgemeine Charakter der ihn umgebenden Natur und Menschenwelt, welche sozusagen die Atmosphäre der allgemeinen Zustände und Verhältnisse auf seine Entschließung ausübt. Diese Atmosphäre wirkt gleichsam wie Luft und Licht und Feuchtigkeit auf das Samenkorn des Entschlusses: sie kann es fördern und zeitigen, daß es rasch zum Keime aufschießt, sie kann es aber auch hemmen und stören, daß es gar nicht zum Keimen kommt oder nur eine verkrüppelte Existenz gewinnt. Kommen die allgemeinen Zustände und Verhältnisse der Außenwelt der Neigung, der Begierde, dem ersten, embryonischen, noch unklaren und unbewußten Gedanken der That in der Brust des Menschen begünstigend entgegen, so wird der Gedanke zwar nicht nothwendig zum Entschlusse, aber es bedarf einer unendlich größeren Willens-Energie und Selbstbeherrschung, um die Neigung zu überwinden und

dem Gedanken eine andere Richtung zu geben. Ja die äußeren Umstände und Verhältnisse sind es oft, welche den schlummerden Gedanken, der ohne sie vielleicht niemals zum Bewußtsein gekommen wäre, erst wecken und entwickeln. — Diese Erkenntniß, oder wenn man lieber will, dieses Gefühl vom Verhältnisse des menschlichen Willens zur Außenwelt wurde, wenn auch nicht zum bewußten, doch zum unbewußten, instinktartigen Motive für Shakspeare, die Gestalten der Hexen, die ihm die alte Sage darbot, in seiner Tragödie beizubehalten. Er wollte durch die Wirksamkeit, die er ihnen und ihrer Meisterin Hekate zutheilt, nicht bloß auf die dämonische Macht des Ehrgeizes, welcher der Held erliegt, symbolisch hindeuten, sondern sie waren ihm zugleich der allegorische Ausdruck jener geheimen Wechselwirkung zwischen dem menschlichen Willen und der ihn umgebenden Außenwelt der Natur und des Geistes: sie bedeuten ihm das Böse, das, wie es im Menschen selbst Wurzel geschlagen, so ihm auch äußerlich in den Kräften und Elementen der Natur, in den zufälligen Ereignissen, den Zuständen und Verhältnissen der Menschenwelt, lockend und verführerisch entgegenkommt; sie sind ihm Personificationen jener das Samenkorn des Entschlusses zeitigenden, den schlummernden Gedanken weckenden, die Begierde reizenden Natur- und Geistesmächte, die dem Menschen wie plötzliche, nur ihm wahrnehmbare Geistererscheinungen in den Weg treten; sie deuten zugleich den nothwendigen, wenn auch dunkeln und geheimen Zusammenhang nicht nur zwischen dem Uebel, dem Häßlichen und Verderblichen in der Natur und dem moralisch-Bösen im Menschen, sondern auch zwischen dem Geisterreich des Jenseit und dem Geisterreiche des Dießseit an, — ein Zusammenhang, der sich freilich nur ahnen läßt, der aber die Phantasie desto mächtiger anregt. Die Ahnung dieses Zusammenhangs und jener Wechselwirkung hat den uralten Volksglauben an Teufel, Dämonen und Gespenster, wie den mittelalterlichen Aberglauben an Hexen und Hexenmeister hervorgerufen. Diesen Glauben, welcher seit dem Ende des 15ten Jahrhunderts (mit dem Beginn der Hexenprocesse) ganz wider seine eigne, durchaus geistige, phantastische, symbolische Natur, zur Rechtsmaterie geworden und eine furchtbare praktische Wichtigkeit gewonnen hatte, hat Shakspeare hier benutzt, nicht bloß als poetisch brauchbar, sondern weil er seine tiefe symbolische Wahrheit erkannte, viel-

leicht auch um auf seine nur symbolische Bedeutung aufmerksam zu machen. Seine Hexen sind daher nicht, wie der Volksglaube will, gewöhnliche alte Weiber in alltäglichen menschlichen Verhältnissen, sondern übermenschliche Zwittergeschöpfe, halb naturmächtige, der Nachtseite der irdischen Schöpfung angehörige Wesen, halb abgefallene, im Bösen versunkene, dämonische Geister, jedenfalls aus der Menschenwelt herausgerückt, in einer Sphäre theils über, theils unter dem menschlichen Dasein zu Hause. Ihre Natur, d. h. die Bedeutung, die ihnen Shakspeare giebt, zeigt sich deutlich in ihren Thaten, durch die sie in die Action eingreifen. Sie prophezeihen dem Helden Ehren und Würden, und was sie vorher sagen, trifft zum Theil unmittelbar ein, zum Theil bleibt seine Erfüllung der Zukunft überlassen: — d. h. sie repräsentiren die Mächte des Zufalls und der Gunst der Umstände, die den Helden von Stufe zu Stufe erheben, um durch das Große, das ihm verliehen wird, die Begierde nach dem Größeren und Höchsten, das er noch nicht besitzt, zu erwecken. Nachdem er dem Bösen verfallen ist, wiegen sie ihn durch Vorspiegelungen besonderer äußerer Bedingungen, an die sein Sturz geknüpft sei, in jene falsche Sicherheit ein, die den Verbrecher nicht zur Besinnung kommen und ihn den eingeschlagenen Pfad bis zum äußersten Ende verfolgen läßt: — d. h. sie repräsentiren wiederum die scheinbare Gunst der äußern Umstände und Verhältnisse, welche dem Missethäter Strafloſigkeit und den ruhigen Genuß des verbrecherisch erworbenen Besitzthums versprechen. So sind sie in der That das personificirte Echo des Bösen, das aus der Natur und den allgemeinen Zuständen der Außenwelt dem Bösen in der Brust des Menschen antwortet, es hervorlockt, zum Entschluß, zur That ausbilden hilft, und auf der Bahn zum Bösen forttreibt. — Warum aber giebt der Dichter gerade in dieser Tragödie diesen höheren Mächten, die ja mehr oder minder überall sich geltend machen, eine so selbstständige, bedeutsame Gestalt und läßt sie so sichtbar in die Action eingreifen? — Nicht bloß um den tiefen Fall eines so großen und edlen Geistes wie Macbeth zu motiviren, sondern zugleich um seine Schuld zu mildern, und so in uns die Theilnahme, das tragische Mitleiden zu erhalten, das sich bei Thaten, wie sie uns hier vorgeführt werden, leicht in Abscheu und Entsetzen verwandeln und damit den Eindruck des Tragischen vernichten könnte. —

Nachdem durch die Erscheinung der Hexen der allgemeine Gesichtspunkt, aus welchem das Ganze gefaßt ist, das Verhältniß zwischen der Außenwelt und der menschlichen Willens- und Thatkraft, angedeutet worden, treten die Verkündiger von Macbeths Ruhm und Tugend auf; der mächtige, sieggekrönte Held wird uns in seiner ganzen Kraft und Herrlichkeit vorgeführt, noch ehe wir ihn selbst sehen. Allein Macbeth's Heldenmuth, seine heroische Willensstärke und Energie trägt schon den Keim des Verderbens, den tragischen Widerspruch, den Unheil verkündenden Conflict des Rechts und Unrechts in sich. Einerseits hat er ein inneres, ideelles Recht auf den königlichen Thron. Denn nur die wahre Heldengröße, die höchste geistige Kraft und Willensstärke sollen die höchste Gewalt, Scepter und Krone führen. Diese Eigenschaften besitzt er, während sie dem gnadenreichen Duncan trotz seiner übrigen vortrefflichen Eigenschaften offenbar fehlen, wie schon die vielen Empörungen gegen sein Regiment beweisen. Aber dieser ideellen Berechtigung, die nur Befähigung, noch kein Recht ist, steht das reelle, positiv gültige Recht feindlich gegenüber. Duncan hat das Recht König zu bleiben, weil er es auf Grund der positiv bestehenden Rechtsverhältnisse einmal ist. Ja Macbeth verliert sogar die Hoffnung, in Zukunft zur königlichen Würde zu gelangen. Denn Schottland ist zwar, wie es der Dichter darstellt, noch nicht zu Recht beständiges Erbkönigthum, aber es ist bereits Sitte geworden, daß der Sohn dem Vater nachfolge; und gerade unmittelbar nach Macbeth's Siegen ernennt Duncan — wie Shakspeare bedeutungsvoll einfließen läßt — seinen Sohn Malcolm zum Herzog von Cumberland, d. h. zum Thronfolger. Macbeth kann also seine ideelle Berechtigung, die ihm durch den Mund der Hexen zum Bewußtsein kommt, nur durch ein Unrecht, durch ein Verbrechen geltend machen. Diesem objektiven Zwiespalte zwischen dem ideellen und reellen Rechte, tritt der subjektive Zwiespalt im eignen Charakter Macbeth's zur Seite. Macbeth ist eine hohe, herrliche, vielbegabte Natur. Er strebt nach dem Höchsten und Größten aus innerer Sympathie für alles Große. Aber in Erreichung desselben will er zugleich sein Selbst befriedigen; er will das Große und Hohe nicht bloß weil es hoch ist, sondern um sich selbst dadurch zu erhöhen. In seinen edlen Drang nach großen Thaten mischt sich die Sucht nach dem Ruhm seines eignen Na-

mens, nach Macht und Herrlichkeit seiner eignen Person. Diese Sucht, diesen Ehrgeiz hat er bis zum Anfange des Stücks unter der Zucht des Sittengesetzes gehalten, er ist sich seiner vielleicht kaum bewußt gewesen, ja der Ehrgeiz selbst hat vielleicht bis dahin kaum die zarte Linie, die ihn von der Ehrliebe scheidet, überschritten. Erst der Mund der Hexen facht den Funken zur Flamme an; erst ihre Prophezeihungen wecken den in Macbeth's Ehrgeize schlummerden Gedanken an die königliche Würde. Von ihrem Athem angehaucht, wächst der noch ungeborene Wunsch rasch zur Begierde auf, die Begierde treibt zum Entschlusse, der Entschluß zur Ausführung, bis endlich durch die stachelnden Reden seines stolzen, energischen, ihm selbst an Entschiedenheit überlegenen Weibes die letzten Mahnungen des zagenden Gewissens besiegt werden, und — begünstigt durch Zufall und Gelegenheit, die auch hier wieder dem innern Drange des Geistes von selbst entgegenkommen, die verbrecherische That hervorbricht. Mit tiefer psychologischer Kenntniß sind die einzelnen Entwickelungsmomente der Sünde geschildert, von dem ersten Erschrecken vor dem bloßen Gedanken bis zum letzten, das warnende Gewissen gewaltsam unterdrückenden Augenblicke der Vollziehung. Die furchtbare Stimme: «Macbeth hat den Schlaf ermordet», welche noch unmittelbar nach der That dem Mörder in die Seele tönt, verklingt allmälig. Nachdem das Verbrechen einmal geschehen, wird alsbald auch alle Schaam und Scheu abgeworfen; unaufhaltsam, mit Riesenschritten greift die Sünde um sich: Malkolm und Donalbain werden verleumderisch des Vatermords beschuldigt; aus Neid und Furcht vor dem ihm verheißenen Glücke wird Banquo ermordet; Macduff's Gattin und Kinder und Alle, die irgend gefährlich erscheinen, fallen der Rache und dem Argwohn zum Opfer; durch eine rast- und ruhelose Thätigkeit, die Verbrechen auf Verbrechen häuft, um das unrechtmäßige Gut zu behaupten, sucht Macbeth die Angst seines verstörten Gewissens zu betäuben; krampfhaft umklammert seine Seele die blutbefleckte, durch Mord und Verrath erkaufte Krone, und aus dem allgemein bewunderten Helden wird ein allgemein verabscheuter Tyrann. Denn

> Das ist der Fluch der bösen That, daß sie
> Fortzeugend immer Böses muß gebären!

Macbeth's Heldenkraft, die Energie seines Charakters, die Gewalt

seiner Begierden und Affekte, insbesondere aber die furchtbare Entschiedenheit seiner Gattin, bei der Herrschsucht und Ehrgeiz von Anfang an als ekstatische Leidenschaft erscheinen und deren kühne Heldenseele vor keiner Consequenz dieser Leidenschaft zurückbebt *),

*) Wie man Macbeth seiner Männlichkeit hat berauben wollen, indem man behauptet, sein Muth sei gar nicht eine constitutive Eigenschaft seines Wesens, sondern nur der Muth der Verzweiflung, so hat man der Lady Macbeth Weiblichkeit retten zu müssen geglaubt durch die Annahme, als sei sie nicht auf eigne Hand, sondern nur aus Liebe zu ihrem Gemahl ehrgeizig. Beides ist m. E. gleich falsch. Hinsichtlich Macbeth's bedarf es für den unbefangenen Leser keines Nachweises, daß sich der Dichter unter ihm eine an sich große und edle Natur, eine nordische Heldennatur im Geiste des 11ten Jahrhunderts gedacht hat. Die Lady aber ist dieselbe Heldennatur, nur in weiblicher Gestalt, mithin ohne die weibliche Hingebung, ohne Liebe. Eine «Art von Liebe» hat sie wohl zu ihrem Manne; aber was will diese Art von Liebe anders sagen, als daß es eben im Grunde keine Liebe ist. Sie ist ein Weib, das durch die Fähigkeit, sich für einen großen Zweck zu begeistern, durch eminenten Verstand, Festigkeit und Entschiedenheit, insbesondere durch die Seelenstärke, mit der sie ihre heftigen Affekte und Begierden zu beherrschen weiß, noch mehr als Macbeth selbst zur Herrschaft innerlich berufen ist. Die Ambition hat daher bei ihr weit mehr die Gestalt der Herrschsucht als der Ruhmsucht: das Weib ohne Liebe will herrschen, und das Weib, das herrschen will, liebt nicht. Aber sie weiß recht gut, daß sie nur mit und in ihrem Gemahle herrschen kann. Insofern liebt sie ihn, und behandelt ihn mit der Achtung, ja mit der Rücksicht und Zartheit, die er verdient und die Klugheit fordert, ausgenommen da, wo es der Zweck, den sie verfolgt, nicht gestattet, z. B. in der Scene zwischen Macbeth und Banquo's Geist: da ist sie in ihrer kurzen, abgebrochenen, aber immer schlagenden Redeweise scharf, schneidend, schonungslos. Denn der Zweck, den sie sich gesetzt hat, gilt ihr mehr als ihr Gemahl; ihn verfolgt sie mit allen Mitteln ohne Ausnahme; um ihn zu erreichen, würde sie mit eben so kaltem Blute den Mord selbst begangen haben als sie ihren Mann dazu antreibt, — wenn nur der schlafende Duncan ihrem Vater nicht so ähnlich gesehen hätte, — ein bedeutsamer Zug! Keineswegs aber ist sie Verbrecherin aus angestammtem Triebe zum Bösen; im Gegentheil, ihr Gewissen würde ihr kein Vergehen gestatten, das nicht um des großen Zwecks willen nothwendig wäre. Darum, als sie sieht, daß die durch Mord und Verrath erlangte Krone keine Befriedigung gewährt, und die blutige Saat unwillkührlich immer neue blutige Früchte treibt, — insbesondere scheint sie der Mord der völlig schuldlosen Lady Macduff, auf den sie nachtwandelnd anspielt, aufgeschreckt zu haben, — da erwacht ihr Gewissen, und — allein mit ihren quälenden Vorstellungen, ihren heftigen Gemüthsbewegungen, erliegt ihr starker Geist, der wachend noch immer jedes Wort, jede Miene beherrscht, jener Geisteskrankheit, in der sie schlafend, bewußtlos das furchtbare Geheimniß verräth und zuletzt Hand an sich selber legt. —

hat etwas von jener urweltlichen Uebermäßigkeit, von jener gigantischen Stärke und titanischen Trotzigkeit, durch welche Shakspeare nicht nur den Eindruck des Tragischen erhöht, sondern auch dem Charakter und der Grundidee des ganzen Drama's ein eigenthümliches Gepräge zu geben weiß. Diese Kraft, wie sie im Guten groß und gewaltig war, so bewährt sie zwar auch in allen Schandthaten ihre äußere Macht. Aber ihre innere Stärke, ihre wahre Stütze und Festigkeit ist gebrochen: das Böse, dem Macbeth und sein Weib verfallen sind, zerstört zuletzt sich selbst hier durch schreckliche Geisteszerrüttung, welche die einsame, unthätige, den Schreckbildern ihrer weiblich reizbaren, vom erwachenden Gewissen verstörten Phantasie überlassene und zugleich durch den größern Theil der Schuld gedrückte Weiberseele ergreift, dort am blinden Vertrauen auf die trügerischen Orakelsprüche jener dämonischen Wesen. Wie letztere den Helden zuerst zum Verbrechen antrieben, so sind sie auch die Werkzeuge seiner Bestrafung, die Motive seines Untergangs. Denn ihre Thätigkeit erscheint nirgend bloß äußerlich dem Menschen gegenüber. Wie vielmehr ihre lockenden Verheißungen zugleich den verborgenen Wunsch in Macbeth's eigner Seele, so repräsentiren ihre aufmunternden Trostworte zugleich den listigen Selbstbetrug, der in der Seele des Verbrechers sich einnistet, und durch gleißende Hoffnungen und sophistische Vorspiegelungen seinen Muth aufrecht erhält, bis endlich die Täuschung unmittelbar zur Vernichtung wird. —

Der eigentliche Verbrecher, der nur sich selbst will, und diesen Willen auch durch die That kund giebt, ist seinem Wesen nach immer einsam. Daher steht auf der einen Seite Macbeth und seine Gattin, auf der andern die Großen des Reichs, Staat und Volk, die ganze Menschheit. Der Fortschritt der Action beruht daher einerseits in dieser nothwendigen, unaufhaltsam fortschreitenden Ablösung des Verbrechers von Gott und der ganzen Welt, oder was dasselbe ist, in jenem furchtbaren Climax, mit welchem das Böse von Moment zu Moment, von Handlung zu Handlung aus innerer Nothwendigkeit anschwillt und emporwächst, bis es sein nothwendiges Ziel, Strafe, Verderben und Untergang, erreicht hat; andrerseits in der Wechselwirkung zwischen der persönlichen Geschichte Macbeth's und der Geschichte des ganzen Staats. Denn sind Macbeth und sein

Weib die tragischen Repräsentanten der menschlichen Willens- und Thatkraft, und ist der Staat die Sphäre, in der sich letztere zu bethätigen hat, ist er gleichsam die allgemeine, objektivirte, in Recht und Sitte ausgeprägte, gesetzlich wirkende Willens- und Thatkraft der Menschen selber, so müssen auch beide Seiten in unmittelbarer, immanenter Beziehung auf einander sich gegenseitig correspondiren. Die Grundidee der Tragödie wird daher nicht nur in doppelter Gestalt an den persönlichen Thaten und Schicksalen der beiden Helden, — die trotz ihrer wesentlichen Aehnlichkeit, doch zugleich wie Mann und Weib verschieden sind, — zur Anschauung gebracht, sondern zugleich auch an den Schicksalen des ganzen Volks, an dem Entwickelungsgange des Staatslebens dargestellt. Wie der subjektive Zwiespalt in Macbeth's Charakter (nachdem das Böse die Oberhand gewonnen) aus dem ruhmgekrönten Helden einen verächtlichen Tyrannen macht, so löst in entsprechendem Fortschritte der objektive Widerspruch im Staatsorganismus das Wesen des Staats in sein Gegentheil, in wüste Unordnung und Rechtlosigkeit auf. Die Entwickelung der einen Seite ist zugleich die Entwickelung der andern, beide gehen Hand in Hand. Macbeth konnte nicht den Thron von Schottland gewinnen noch sich darauf behaupten, wenn nicht die Großen des Reichs, die Repräsentanten des Staats, aus Mangel an klarem, festem Rechtsbewußtsein in schmählicher Unentschlossenheit und Unthätigkeit ihre Pflicht versäumt hätten. Und wie Macbeth schon vor der Ausführung seines Verbrechens den Grund des Verderbens in sich selbst trug, so stand ohne Zweifel der Staat, noch ehe ihn Macbeth umstürzte, bereits auf durchlöchertem Fundamente, weil Duncan und die Großen des Reichs der wahren sittlichen und damit der wahren politischen Energie ermangelten, weil ihre Willens- und Thatkraft ohne den rechten sittlichen Halt war: das zeigen schon jene Empörungen, die uns der Dichter am Anfange des Stücks vorführt, zur Evidenz. Macbeth's Königsmord ist gleichsam nur die Fortsetzung dieses im Innern des Staats bereits gährenden Verderbens. Von da ab bricht es hervor und entfaltet, gleichen Schritt haltend mit dem Verfall von Macbeth's Heldengröße, seine zerstörende Macht. Darum waren die schottischen Edlen: Macduff, Lenox, Rosse, Menteth, Agnus, Cathneß und deren Haupt Banquo als Repräsentanten des Volks durchaus not-

wendige Figuren, und ihr Benehmen, ihr anfängliches Eingehen auf Macbeth's Ansichten und damit ihr Verrath an Malcolm, den sie doch selbst als rechtmäßigen Thronfolger anerkannt haben und jetzt auf einen bloßen Verdacht hin seines Rechts berauben, wie ihr späteres Schwanken und ihr allmäliges Abfallen von Macbeth, ist durch den Gang der Action und die ihn bedingende Grundidee des Ganzen völlig motivirt. Malcolm und Donalbain dagegen sind die Vertreter der königlichen Gewalt, der höchsten Macht des Rechts und der Sittlichkeit, von der allein Hülfe und Wiederherstellung der Ordnung zu erwarten ist, und die daher von dem ihnen drohenden Untergang gerettet werden müssen. So hat jede der handelnden Personen ihre bestimmte, wohlbegründete Stellung im Organismus des Ganzen, und von dieser Stellung, d. h. von dem Verhältniß, das sich Jeder zur Grundidee des Stücks gegeben, hängt das Schicksal jedes Einzelnen ab. —

In der organischen Gliederung und der innern Nothwendigkeit, mit der die Action also aus der Grundlage des Ganzen, aus den Charakteren und den gegebenen Verhältnissen sich entwickelt, besteht hier wie überall die Schönheit und Vollendung der Composition, die dann besonders im Schlusse mit verstärkter Kraft sich offenbart. Wie nämlich dem Ganzen gleich von Anfang an die allgemeine, durch den innern tragischen Widerspruch hervorgerufene Hinfälligkeit der menschlichen Willens- und Thatkraft als Grundlage untergebreitet ist, so steigert sich, nachdem das Große und Schöne an diesem Widerspruche zu Grunde gegangen und in sein Gegentheil sich verkehrt hat, auch hier die Macht der Sünde bis zu ihrer höchsten Höhe, und offenbart sich daher objektiv in der völligen Zerrissenheit und Hülflosigkeit des ganzen Staats, subjektiv in der Seelenkrankheit der Lady Macbeth und der ebenfalls schon an Sinnesverwirrung gränzenden Verblendung Macbeth's selbst, die zuletzt in die Geisteszerrüttung der Verzweiflung übergeht. Das Abschreckende, Entsetzliche und insofern Unschöne, das in der Darstellung solcher Seelenzustände liegt, erscheint daher hier, wie im Lear, nicht bloß psychologisch, sondern auch ästhetisch, aus der Grundidee des ganzen Drama's hervorgegangen, und damit nicht nur gerechtfertigt, sondern in die innere und äußere Schönheit des ganzen Organismus mit aufgenommen, mit zur Schönheit verklärt.

Denn wie im Lear die Reinheit und Unmittelbarkeit der Liebe als Grundlage des Familienlebens, so erscheint hier die moralische Festigkeit und Gediegenheit der Willens- und Thatkraft als das Fundament des Staatslebens, und wie dort mit der Zerstörung jener Grundlage, so bricht hier mit der Vernichtung dieses Fundaments der ganze Bau menschlicher Ordnung und Gesittung zusammen: das Böse gewinnt die Oberhand; und die Wiederherstellung kann nur erfolgen durch die Selbstvernichtung des Bösen. So geschieht es nun auch hier. Allein mit der Selbstzerstörung des Bösen ist das positiv Gute noch nicht wiederhergestellt. Obwohl daher das Böse mit dem Wahnsinn der Lady und der Verblendung Macbeth's schon in sich selbst gebrochen ist, so kann doch die wahre Hülfe und Herstellung nur von der positiven Macht des Guten, die von Gottes waltender Liebe und Gerechtigkeit getragen wird, ausgehen. Diese ist hier repräsentirt durch den frommen, heiligen, gottbegabten König von England, dessen wunderthätige Kraft überall Heil und Segen verbreitend, jetzt berufen wird, auch das Nachbarreich vom Verderben zu erretten. Da indeß seine heilige Hand, die Hand, durch deren Berührung Krankheiten heilen und alle Uebel weichen, nicht selbst das Schwert des Krieges und der Zerstörung führen kann, so wird er vertreten durch den edlen, frommen, heldenmüthigen Siward und dessen Sohn, der als Opfer für Schottlands Rettung fällt. Mit ihrer Hülfe gelingt es Malcolm und Donalbain mit den schottischen Edlen, das Ungeheuer der Tyrannei zu vernichten und Recht und Ordnung wieder herzustellen.

Aber, wird man fragen, wo liegt in diesem Verlaufe der tragischen Entwickelung das Versöhnende und Erhebende? Worin liegt die innere Nothwendigkeit für den Untergang so vieler Unschuldigen, deren Leben gar keinen Theil zu haben scheint an den dargestellten Verbrechen? — Ich erwiedere zunächst in Bezug auf den letztern Punkt: Es muß dem tragischen Dichter, der die Weltgeschichte nicht in ihrer ganzen Länge und Breite, sondern nur concentrirt in einem Ausschnitte abbilden kann, freistehen, Nebenfiguren aufzustellen, und diese als solche zu behandeln, d. h. das Schicksal derjenigen Personen, die er nicht als selbstständig handelnde, sondern nur als leidende Objekte für die Handlungen Anderer einführt, auch nur objektiv

auftreten zu lassen, es von Seiten seiner subjektiven Basis, von der es im eignen Charakter, im Lebensgange und in der eignen Thätigkeit des Menschen seinen Grund haben muß, nur durch Winke und Andeutungen zu motiviren. Letztere giebt Shakspeare in genügendem Maaße. Den gnadenreichen Duncan scheint nicht so ganz ohne eigne Schuld der Untergang zu treffen; dieß zeigen die mannichfaltigen Empörungen wider sein Regiment, die Macbeth eben unterdrückt hat. Mögen sie aus Willkühr und Ungerechtigkeit oder (wie die Sage will, aus der Shakspeare schöpfte) aus unköniglicher Schwäche und Feigheit hervorgegangen sein, immer trifft ihn auch in letzterm Falle der Vorwurf, auf einem Platz zu stehen, dem er nicht gewachsen ist. Auf seine Söhne fällt der Verdacht des Vatermordes wegen ihrer schleunigen, wenn auch klugen, doch immer unmännlichen Flucht; sie dulden dafür in der Verbannung. Banquo spiegelt sich mit selbstgefälligem Dünkel an den Verheißungen seines künftigen Glückes, und ruft dadurch das Verderben auf sein Haupt. Macduff's Gattin und Kinder endlich leiden für die Unbesonnenheit ihres Vaters und Gatten, der nur an sich selbst denkend, sie unmännlich und unväterlich zurückließ; er wird durch ihren Tod gestraft, durch den zugleich sein Weib die lieblose Schärfe abbüßt, mit welcher sie das Benehmen ihres Gemahls tadelt, und in welcher ein eheliches Verhältniß sich abspiegelt, das vielleicht mit ein Motiv der Raschheit und Heimlichkeit von Macduff's Flucht war. Alle aber, das ganze Land und seine Herren, trifft außerdem die Schuld jener schnöden, egoistischen Nachgiebigkeit, mit der sie, das Recht der legitimen Thronfolger vergessend, dem angemaßten Scepter Macbeth's sich willig unterwerfen. Wer so kraftlos dem Unrecht sich fügt, den faßt und vernichtet es mit Recht. Auch hier also regiert überall eine innere Nothwendigkeit, und je geheimer die Fäden ihrer Macht das Ganze durchziehen, um so unwiderstehlicher ergreift und hält sie uns. Die Grundidee des Ganzen spiegelt sich nicht blos in Macbeth's und seines Weibes Charakter, in deren Thaten und Schicksalen ab, sondern zieht sich in mannichfachen Schattirungen durch alle Nebenfiguren und Nebenpartieen hindurch: in den mannichfaltigsten Formen erscheint dieselbe Gebrochenheit, Halbheit, Schwäche des Wollens und Thuns, und findet hier in dieser, dort in jener Weise ihre Strafe; alle handelnden Personen haben ihre be-

stimmte Stellung zur regierenden Schicksalsmacht des Ganzen, zum Wesen und Zustande des Staats und der ihn bedingenden sittlichen Potenz der Willens- und Thatkraft, und empfangen gemäß dieser Stellung ihr Schicksal.

Mit der zweiten Frage erledigt sich zum Theil zugleich die erste. Die Wirkung des Tragischen liegt nämlich hier nicht allein in der Geschichte Macbeth's selbst, sondern sie ist gleichsam halbirt und auf zwei verschiedene Seiten vertheilt. Der Untergang Macbeth's läßt nur den erschütternden Eindruck des tiefen Falles menschlicher Größe zurück; er hat allerdings nichts Versöhnendes und Erhebendes. Allein das Trostreiche geht mittelbar aus ihm hervor; das Reinigende und Läuternde liegt auf der zweiten Waagschale, welche gleichwohl mit der ersten in enger Beziehung und Wechselwirkung steht; und obwohl es durch eine solche Theilung an Energie und Bedeutung verliert, so fehlt es doch nicht ganz. Denn durch das Unheil, das Macbeth's Verbrechen über alle andere, in die Action verflochtenen Personen bringt, werden deren eigne Vergehen gesühnt, wird deren Willens- und Thatkraft geweckt, wird deren Geist geläutert, daß sie zuletzt groß und stark sich erheben, und das unwürdige Joch, dem sie sich zu willfährig schmiegten, abwerfen. In dieser ihm selbst feindlichen, entgegengesetzten Wirkung, die das Böse hat, liegt nicht nur klar und deutlich die erhebende Gewißheit ausgesprochen, daß dem Guten allein die Macht des Sieges und der Beständigkeit einwohne; mit der Wiederherstellung des Staats unter Malcolm's Regiment ist auch zugleich jener innere Zwiespalt zwischen der ideellen Berechtigung und dem reellen Rechte zur Herrschaft, von welchem die ganze Action ausgeht, durch die Action selbst gelöst. Denn in Malcolm, der durch das tragische Pathos, das ihn getroffen, geläutert, zu wahrer sittlicher Größe und königlicher Gesinnung sich erhoben hat, erhält der Staat einen Herrscher, welcher der Krone vollkommen würdig, subjektiv und objektiv berechtigt ist. Nichtsdestoweniger ist es ein unleugbarer Mangel der Tragödie, daß die Grundidee des Ganzen nicht vollständig an dem persönlichen subjektiven Charakter, Leben und Schicksal des Helden, sondern zum Theil nur an seiner äußern objektiven Umgebung zur Durchführung und Anschauung kommt. Denn diese Grundidee, der tiefe, tragische Sturz des menschlich Großen und Schönen, das in der heroischen Willens-

und Thatkraft liegt, durch seinen eignen inneren Widerspruch, durch seine Einseitigkeit, mit der es seine ideelle Berechtigung unter Verletzung aller übrigen Rechte und Pflichten verfolgt, insbesondere durch den Mangel an Selbstüberwindung gegenüber der dämonischen Macht des durch die Gunst der äußern Umstände entfesselten und erhöhten Ehrgeizes, — diese Grundidee forderte dem Begriffe des Tragischen gemäß, daß das menschlich Große und Edle gerade in seinem Falle sich auch wieder erhebe und durch Leiden und Untergang geläutert und verklärt, in seiner idealen Schönheit vom irdischen Dasein scheide. Indem dieses erhebende und versöhnende Element des Tragischen nicht an der Person des Helden, sondern nur an seiner äußern, ihm untergeordneten Umgebung, die auch unsere Theilnahme nur in untergeordnetem Grade gewinnen kann, zur Darstellung kommt, so wird nicht nur die Wirkung des Tragischen durch die Vertheilung seiner Elemente an verschiedene Träger geschwächt, sondern auch die formelle Abrundung des Ganzen, die Schönheit und Harmonie der Composition wird gestört. Denn die Tragödie, indem sie von der Anerkennung des menschlich Großen und Schönen aus, durch den tragischen Fall desselben hindurch, zur endlichen Verklärung desselben fortgeht, beschreibt gleichsam einen Kreis, in welchem der Endpunkt mit dem Ausgangspunkte wieder zusammenfällt. Dieser Kreis wird zerstört und gleichsam in eine parabolische Linie aufgelöst, wenn das menschlich Große und Schöne nicht in seiner Verklärung am Ende zu sich selbst zurückkehrt, sondern in seinem tragischen Falle zu Grunde geht. Daß es in einer andern Persönlichkeit zu dieser Verklärung kommt, kann die zerbrochene Kunstform nur äußerlich flicken, nicht innerlich heilen und in voller Schönheit herstellen. — Daß Shakspeare trotz dieses Mangels, der in seinem Stoffe lag, doch aus diesem widerspenstigen Stoff ein so eminentes, in jeder andern Beziehung vollendetes Kunstwerk herauszuarbeiten vermocht hat, zeigt indeß wiederum nur seine hohe, unerreichte Meisterschaft. —

Schließlich nur noch eine Bemerkung über den Charakter Malcolm's. Der Grundidee des Ganzen gemäß, wonach die Energie des *Willens* und der *That* als Hauptmotiv der welthistorischen Entwickelung gefaßt ist, schreitet nämlich die Action hier, in besonderer Schnelligkeit, mit hinreißender Eile fort. Alles ist Handlung; That drängt auf That, Begebenheit auf

Begebenheit. Die finstern, dämonischen Mächte, die über dem Ganzen walten, scheinen den gewöhnlichen Gang der Zeit aufgehoben zu haben. Nur die unwiderstehliche Consequenz, mit der Verbrechen aus Verbrechen folgt, kann zu solcher Hast treiben; nur das wuchernde Unkraut des Bösen kann mit so fürchterlicher Schnelligkeit aufschießen. Das Gute will Zeit und Weile haben; die gute That fordert Besonnenheit, langsame Vorbereitung und ruhige Sammlung der Seele; und recht als wollte der Dichter geflissentlich darauf aufmerksam machen, stellt er die zögernde, bedächtige Ueberlegung Malcolm's der stürmischen Thätigkeit Macbeth's contrastirend gegenüber. Wie sinnig Shakspeare damit zugleich die beiden Hauptformen, unter denen der Wille geschichtlich sich äußert: dort die rasche That, welche dem Entschlusse auf dem Fuße folgt und wie ein feindlicher Ueberfall ihren Zweck durch Verwirrung und Einschüchterung erreicht, hier die vorsichtige, Alles bedenkende Entschließung (wodurch auch das Abbrechen der Zweige vom Birnams-Walde motivirt, nicht mehr rein zufällig erscheint), welche der Handlung weit vorausgeht und sie zwar langsam, aber sicher zum Ziele führt, — wie sinnig Shakspeare diese beiden Hauptformen der welthistorischen Wirksamkeit hier in einander greifen läßt, bedarf kaum der Erinnerung. Die weltgeschichtliche Bedeutung der Tragödie liegt schon ohnehin klar am Tage.

5. Hamlet.

Wenn das ächte Drama die Weltgeschichte selbst **in concreto** abspiegeln soll, so muß auch in ihm der ganze Reichthum der Weltgeschichte an Gedanken, Tendenzen und Motiven enthalten, so müssen eben deshalb mannichfaltige Gesichtspunkte der Betrachtung möglich sein, wenn auch nur Einer von allen der wahre Gipfel- und Mittelpunkt ist, dem alle übrigen sich unterordnen. Diese Bemerkung bestätigt sich namentlich am Hamlet. Muß man bei Shakspeare überall tief graben, um bis zur letzten Grundlage, auf der er seine großen Gebäude aufgeführt hat, durchzudringen, so ist dieß vor Allem hier nöthig. Jeder neue Forscher, der über den Hamlet gedacht und geschrieben hat, holte weiter und tiefer aus als sein Vorgänger, und glaubte, endlich auf den Grund gekommen zu sein; und doch dürfte das wahre Fundament noch tiefer liegen, als man bisher gemeint hat; ja mich selbst trifft wohl das gleiche Schicksal, wie meine Vorgän-

ger, — eine Aussicht, die nichts Abschreckendes hat, sondern nur die schöne, erhebende Gewißheit von dem überschwenglichen Reichthum und der immer neu anwachsenden Fülle des menschlichen Geistes bestätigt. —

Göthe sagt: «»Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten«» — in diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlet's ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakspeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find' ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schooß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet». — A. W. v. Schlegel dagegen nennt die Tragödie «ein Gedankentrauerspiel, durch anhaltendes und unbefriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben, und bestimmt, eben dieses Nachsinnen wieder in den Zuschauern hervorzurufen.» Er meint, «das Ganze zwecke dahin ab, zu zeigen, wie eine Ueberlegung, welche alle Beziehungen und möglichen Folgen einer That bis an die Gränzen der menschlichen Voraussicht erschöpfen will, die Thatkraft lähmt, wie Hamlet selber es ausdrückt:

> Der angebornen Farbe der Entschließung
> Wird des Gedankens Bläße angekränkelt,
> Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
> Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
> Verlieren so der Handlung Namen."

Auch über den Charakter des Prinzen sind beide uneinig. Göthe nennt ihn zart und edel, einen gebornen Fürsten, der nur zu regieren wünschte, damit der Gute ungehindert gut sein möchte, angenehm von Gestalt, gesittet von Natur, gefällig von Herzen, nicht ursprünglich traurig und nachdenklich, sondern nur durch die Verhältnisse dazu gezwungen, — kurz ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, aber ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, zu Grunde gehend unter einer Last, die er weder tragen noch abwerfen kann, dem jede Pflicht heilig, diese aber zu schwer ist ꝛc. Schlegel dagegen, unter Anerkennung vieler großen Vorzüge, wirft ihm doch Schwächlichkeit des Willens, einen natürlichen Hang zur List und Verstellung, Mangel an Entschlossen-

heit bis zur Feigheit, eine gewisse tückische Schadenfreude bei dem mehr zufälligen, als durch sein Verdienst bewirkten Untergang seiner Feinde, Zweifelsucht und Mangel an festem Glauben vor. Göthe macht unbewußt einen mittelalterlichen Werther aus ihm: wie im Werther, so soll hier die subjektive Schwäche im Kampf stehen mit den objektiven Mächten unglücklicher, dem Charakter des Helden widerstrebender Verhältnisse; wie im Werther eine übergroße Fülle des Gefühls, so hier die Last einer übergroßen That auf ein Gefäß gelegt, das darunter zerbricht; hier wie dort Melancholie und Schwermuth über den verderbten, unheilvollen Zustand der Welt. Schlegel dagegen sieht im Hamlet einen Helden des 19ten Jahrhunderts, wo Absicht, Begierde und Leidenschaft hinter schönen Worten und äußerer Politur sich verbirgt, wo Willen und That im Theorienmachen und spekulirenden Denken untergeht, wo die Geschichte zum Geist der Geschichte geworden ist. In beiden Ansichten spiegelt sich eben nur der Charakter ihrer Zeitalter ab. Ihnen aber sprechen Fr. Horn und alle übrigen bedeutende Kritiker, Deutsche wie Engländer, unter dieser oder jener kleinen Modification nach. —

Ich kann weder dem Einen, noch dem Andern völlig beistimmen. Hamlet, obwohl eine höchst edle Natur, ist doch weder das Göthesche Ideal, noch hat er, obwohl nicht ohne Schwäche, die Schlegelschen Untugenden. Zunächst ist er keineswegs ohne Muth und Energie; dieß zeigt sich in der Scene mit dem Geiste, wie bei dem Kampfe mit Laertes im Grabe der Ophelia, und es ist keine Prahlerei, wenn er sagt: er achte sein Leben nicht eine Nadel werth. Auch fehlt es ihm im Augenblicke der Leidenschaft oder des überströmenden Affekts nicht an rascher Entschlossenheit und Kühnheit der That bis zur Unbesonnenheit, wie wiederum die Scene am Grabe Ophelia's und der Ausgang des Wettgefechts mit Laertes in der Schlußscene beweist. Nur ist ein solches so zu sagen blindes Handeln nicht Princip, nicht constitutives Element seines Wesens; im Gegentheil, er sucht es, wo er es in sich findet, zu bekämpfen, zu unterdrücken; und in Folge dessen erscheint sein Wille im Allgemeinen allerdings schwerfällig, seine Thätigkeit träge. Allein dieß ist nicht Schwäche des Willens, nicht Mangel an Thatkraft, sondern nur weil er den Willen stets vom Gedanken geleitet wissen will, ist seine Thätigkeit langsam, sein Wille gebunden.

Der Vorwurf einer natürlichen Neigung zu krummen Wegen erscheint ganz unbegründet; und ich weiß nicht, woraus ihn Schlegel herleiten will. Denn jene Verheimlichung der Geistererscheinung, der angenommene Wahnwitz und alle Bedenklichkeiten gegen eine schnelle Ausführung seines Vorsatzes haben in den Verhältnissen und der ganzen Lage der Sache überall ihren guten Grund. Hamlet hat die ganze, anscheinend rechtmäßige Königsmacht von Dänemark wider sich; gerade weil er es nicht über sich gewinnen kann, gegen die Mutter und den schurkischen Oheim zu schmeicheln und zu heucheln, weil er andrerseits erst volle Gewißheit haben will über das ungeheure Verbrechen seiner nächsten Blutsverwandten, zieht er den Argwohn des Königs auf sich und wird genöthigt, den Nachstellungen wider sein eignes Leben durch Klugheit und Gewandtheit sich zu entziehen. Noch weniger zeigt sich in seinem Charakter eine tückische Schadenfreude, wie sie Schlegel schildert. Hamlet's unmittelbare Worte nach dem Tode des Polonius:

> Du kläglicher, vorwitziger Narr, fahr' wohl!
> Ich nahm dich für 'nen höhern; nimm dein Loos,
> Du siehst, zu viel Geschäftigkeit ist mißlich —

und späterhin:

> Für diesen Herrn thut mir es leid — u. s. w.

athmen eher Mitleiden und Bedauern über seine rasche That; und wenn er den Untergang von Rosenkranz und Güldenstern, dieser falschen, nichtsnutzigen Scheinmenschen, dieser Marionetten in der Hand seines abscheulichen Oheims nicht allzusehr beklagt, so liegt darin doch wahrlich noch keine tückische Schadenfreude. Hamlet ist endlich allerdings ein tiefsinniger, denkender Kopf; aber keineswegs in Zweifelsucht und Unglauben verfallen; und die Stelle, auf die sich Schlegel bezieht, ist offenbar, absichtlich oder unabsichtlich, mißverstanden. Hamlet sagt allerdings: «An sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu.» Allein nach dem Zusammenhange ist hier gar nicht vom moralisch Guten und Bösen, sondern nur vom äußerlich Guten und Schlimmen die Rede, und dessen Schätzung hängt ja doch in der That überall vom Geiste und Sinne der Menschen ab. *)

*) Ich setze die Stelle her zum Beweise, wie eine falsche Grundanschauung des Ganzen auch im Einzelnen einen sonst gründlichen Verstand irreleiten kann. Akt II. Sc. 2.:

Hamlet ist, wie ich glaube, von Natur ein künstlerischer, oder wenn man will, ein philosophischer Geist. Darin besteht die allgemeine Grundlage seines Charakters. Er hat den Trieb und die Kraft, nach eignen Gedanken in selbstständiger schöpferischer und bildender Thätigkeit zu wirken, Großes zu wirken: der Drang, auf diese Weise seine edle, für alles Gute und Schöne begeisterte Seele zu bethätigen, ist die Triebkraft seines Lebens, der Angelpunkt seines Dichtens und Trachtens. Dieser Grundlage seines innern Wesens hat während seiner Jugend der Aufbau seines äußern Daseins vollkommen entsprochen. Unter den Augen eines edlen, königlichen Vaters groß geworden, der Thronerbe eines mächtigen Reichs hat er in der festen Zuversicht auf eine freie, königliche, seinem Ideale von menschlicher Kraft und Fähigkeit nahekommende Thätigkeit, auf eine schöpferische Freiheit und Unbeschränktheit gestanden, wie sie eben nur Königen zu Theil wird. Zufolge seines Triebes, seinen freien, über die gemeine Beschränktheit hinausstrebenden Geist zu bilden und mit dem Lichte der neuen, großartigen, Weltumbildenden Ideen zu erleuchten, ist er auf die Universität Wittenberg gegangen, deren Name, wie schon bemerkt, eben so sehr den freien Aufschwung des Geistes, den Morgen einer neuen geistigen Schöpfung, als die höchste Höhe geistiger Bildung der Zeit symbolisch bezeichnet. In Ophelia ist seinem männlichen Streben nach Bildung und großartiger Wirksamkeit das ruhige Sein einer edlen Weiblichkeit, die stille Selbstgenügsamkeit einer zarten, schönen, jungfräulichen Seele entgegengetreten; ihr hat er sich in Liebe hingegeben, in ihr hat er die ergänzende Hälfte seines eigenen Wesens gefunden, an ihrer Seite hofft er den Lohn seiner künftigen Anstrengungen, den Preis seiner schaffenden Thätigkeit zu empfangen. So war Hamlet vor dem Tode seines Vaters, oder vielmehr das ist Hamlet seiner ursprünglichen, unverkümmerten Natur nach. Aber eben des-

---

Haml. Dänemark ist ein Gefängniß.

Ros. So ist die Welt auch eins.

Haml. Ein stattliches, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker giebt. Dänemark ist eines der schlimmsten.

Ros. Wir denken nicht so davon.

Haml. Nun so ist es keines für Euch; denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängniß u. s. w.

halb ist es seinem Wesen zuwider, eine ihm innerlich fremde, nur durch die äußern Verhältnisse ihm auferlegte That zu thun, obwohl sie keineswegs das Maaß seiner Kraft übersteigt. Ophelia's Lob, wenn sie ihn «des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung» nennt, ihm also Heldenmuth und männliche Thatkraft beilegt, ist schwerlich bloß im Sinne des liebenden Mädchens zu fassen, und eben so wenig ist es etwa bloße Selbsttäuschung, wenn er sich (Akt IV. Sc. 1.) den Willen, die Kraft und die Mittel beimißt, zu thun, was er thun soll: auch der ganz unparteiische Fortinbras urtheilt eben so günstig von ihm, wenn er am Schluß des Ganzen sagt:

> Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
> Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
> Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
> Höchst königlich bewährt! —

Hamlet besitzt alle die Vorzüge, die ihm Göthe beilegt, nur noch eine Tugend und einen Fehler mehr: den Trieb und das redliche Streben nämlich, stets besonnen, selbstständig und Herr seiner selbst zu bleiben, und das ganze Leben durch die Macht des freien Gedankens nach Plan und Absicht zu regieren, bei mangelnder Fähigkeit, diese Herrschaft überall in der schwierigen Lage seines Lebens zu behaupten. Wie tief bekümmert erscheint er (Akt V. Sc. 2.), daß er in der Scene mit Laertes am Grabe Ophelia's sich selbst vergessen; und vor der Unterredung mit seiner Mutter (Akt III. Sc. 1.), wie fest sucht er sich selbst zu fassen und zu halten, um sich nicht von leidenschaftlicher Hitze fortreißen zu lassen! Mit aller Anstrengung strebt er der Umstände und Verhältnisse, in die er gesetzt ist, Meister zu werden; mit aller Kraft ringt er danach, sich über seine vom Schicksal ihm angewiesene Stellung zu erheben, und den Thatenstoff, den ihm seine Lebenslage darbietet oder vielmehr aufzwingt, zu bewältigen und zu freien, selbstständigen Werken zu verarbeiten. Seinem Ideale vom Menschen, den er ein Wunderwerk, edel durch Vernunft, unbegränzt an Fähigkeiten, im Handeln ähnlich einem Engel, im Begreifen ähnlich einem Gotte, nennt, strebt er aus innerm Triebe nach. Allein weil eben deshalb ein bloßes Handeln nach Umständen und Gelegenheit, aus bloß äußerer Nothwendigkeit, seiner innersten Natur zuwider ist, so entsteht ein Widerspruch zwischen dem innern Zuge seines Geistes und dem Drange der

äußern Verhältnisse. Er kann sich zu der ihm auferlegten That nicht entschließen, nicht weil sie ihm zu groß und zu schwer ist, sondern weil er sie aus einer bloß äußeren, nicht zu einer inneren, freien, wahrhaft sittlichen Handlung zu machen weiß. Daher sein unruhiges Schwanken, sein Zögern und Verschieben, sein Hin- und Herdenken, sein Vor- und Zurücktreten, seine heftige Selbstanklage, mit der er sich zur Eile treibt, ohne doch der Zeit und ihrer Eile sich bemächtigen zu können; daher diese Unsicherheit und diese Widersprüche in seinem Benehmen, und anscheinend auch in seinem Charakter.

Und in der That giebt die ihm auferlegte Handlung viel, sehr viel zu bedenken, sowohl nach der äußerlichen, rein faktischen Seite in Beziehung auf den Thatbestand des Verbrechens, das sie strafen soll, als auch von der sittlichen Seite in Beziehung auf die Frage nach Recht und Unrecht. Der Geist seines Vaters erscheint. Gleich die Beschwörung, mit der Hamlet ihn anredet, ist ganz in seinem Charakter:

— — Was bedeutet's,
Daß, todter Leichnam, du im vollem Stahl
Auf's neu des Mondes Dämmerschein besuchst,
Die Nacht entstellend; daß wir Narren der Natur
So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsre Seele nicht erreichen kann?

Nachdem ihm das schaudervolle Verbrechen enthüllt ist, ergreift ihn nicht sogleich das Bedürfniß der Rache, nicht die Gewalt der Leidenschaft und der Drang zu handeln; er ist zwar tief erschüttert, aber das Ganze wird ihm mehr zur innern Erfahrung; er will sich's aufschreiben, «daß man lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke sein»; und sogleich ist sein Entschluß gefaßt, nicht ohne weiteres zuzufahren, sondern auf irgend eine Art erst der Sache und seiner eignen Handlungsweise sich zu vergewissern. Darum bittet er die Gefährten zu schweigen, wenn auch in Zukunft sein Wesen wunderlich erscheinen sollte. Das seltsame Benehmen, das er nun annimmt, der halbe Wahnwitz, dessen Unwahrheit doch nicht schwer zu erkennen ist, würde sehr unzweckmäßig sein, wenn er es von Anfang an auf eine rasche That abgesehen hätte. Allein er nimmt es nur an, um im König gerade den Verdacht zu erwecken, als könne er wohl etwas ahnen, vermuthen, wissen, und sodann aus dessen Benehmen auf seine Schuld oder Unschuld einen Schluß zu ziehen. Es

wird ihm leicht, seine Rolle durchzuführen. Denn obwohl es sicherlich nur eine Rolle ist,*) die er unwillkührlich und ohne klare Absicht, getrieben von dem dunklen Instinkte seines denkenden, forschenden, nach Gewißheit und Klarheit ringenden Geistes, übernimmt, so ist doch sein Gemüth durch die Erscheinung des Geistes, durch den furchtbaren Inhalt des ihm mitgetheilten Geheimnisses, durch die Nothwendigkeit, die ganze Last desselben allein tragen zu müssen, durch die melancholische Einsamkeit, die ihn demzufolge plötzlich umgiebt und die, jemehr sie nur eine innere, geistige ist, desto nachtheiliger auf sein Gemüth wirken muß, insbesondere durch das vergebliche und doch sich ihm immer wieder aufdrängende Streben, der neuen Lebensstellung, in die er plötzlich versetzt ist, sich denkend zu bemächtigen, sie zu seiner eignen Schöpfung zu machen und ihr gemäß eine neue Welt- und Lebensansicht sich zu bilden, kurz, aus den wüsten Trümmern der bisherigen Welt seiner Gedanken, Pläne, Wünsche und Hoffnungen, die ein einziger Blitz plötzlich zerschlagen, sich ein neues Dasein zu schaffen, — so erschüttert, verwirrt und zerspalten, daß es zwar nicht krank ist, aber doch gleichsam auf der Gränze zwischen Krankheit und Gesundheit steht. Die Uebernahme dieser Rolle beruht allerdings auf einem halben Glauben, oder, wenn man will, auf Unglauben an die Worte des Geistes, und dieser Unglaube könnte für Zweifelsucht oder Bedenklichkeitskrämerei gelten, wenn nicht das Ganze ausdrücklich auf den Boden der christlichen Sittenlehre gestellt wäre, was geflissentlich gleich in der ersten Scene angedeutet ist. Nach christlichen Begriffen kann es kein ganz reiner, himmlischer Geist sein, der auf der Erde umgeht, um vom Sohne die Rache seines Todes zu fordern, und in der That erklärt der Geist selbst, «daß er noch verdammt

*) Die entgegenstehende, von einigen Engländern vertretene Ansicht, als sei Hamlet wirklich wahnwitzig, ist, abgesehen von den klaren Zeugnissen, die in einzelnen Stellen des Stücks niedergelegt sind, schon darum nothwendig ein Irrthum, weil sie die ganze Tragödie aus den Angeln heben, den Eindruck des Tragischen vernichten würde, kurz, weil sie durchaus unpoetisch ist. Es wäre kein Kunstgebilde, sondern ein Anblick für Henker und Tyrannen, ja es wäre selbst dieß nicht einmal, sondern ein sinnloser Widerspruch, ein bis zum Wahnsinn bereits zerstörtes Gemüth noch alle Leiden einer tieftragischen Situation durchleben zu lassen, — ein Anblick, nicht schön, nicht erhaben, nicht einmal anziehend oder interessant, sondern rein unerträglich. —

sei, zu fasten in der Gluth, bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert seien.» Auch gehört zu einer freien, selbstständigen That vor allen Dingen, daß man der Ursache und des Grundes dazu völlig gewiß sei. Aber selbst nachdem Hamlet durch Veranstaltung des Schauspiels die volle Ueberzeugung von der Schuld des Königs gewonnen hat, selbst da noch zögert er und kann nicht zum Entschlusse kommen; noch immer hat er Zweifel und Bedenken, und vornehmlich moralische Zweifel, moralische Bedenken! Ganz recht. Mag der König auch ein dreifacher Brudermörder sein; im Sinne einer reinen, strengen Moral bleibt es immer eine moralisch zweideutige That, ein halbes Verbrechen, ihn ohne Urtheil und Recht, aus freier Faust zu tödten; für ein zartes Gewissen ist der Mord des Oheims und zweiten Vaters eine That, vor welcher der stärkste Geist mit Recht zurückschaudert, mag auch andererseits die göttliche Gerechtigkeit selbst die Bestrafung des Verbrechers (die hier freilich nur durch Hamlet möglich ist) erheischen. Der höhere moralische Sinn ist daher in Hamlet noch im Streit mit dem natürlichen Menschen und dessen Forderung nach Rache, die vom alten Nationalvorurtheil der Germanischen Völker unterstützt wird. Der natürliche Mensch spornt ihn an zur That und beschuldigt ihn der Kraftlosigkeit und Feigheit; sein zartes Gewissen, mehr Gefühl als klares Bewußtsein, hält ihn unwillkührlich zurück; sein Geist schwankt und zaudert und quält sich umsonst, so widerstreitende Elemente in Einklang zu bringen, und von ihnen gedrängt, die schaffende Freiheit der That sich zu bewahren. Die Rücksicht auf das ewige Heil seiner Seele (welche er schon bei der Erscheinung des Geistes bedeutungsvoll geltend macht) zwingt ihn, still zu stehen und zu bedenken; die Erinnerung an die vom Vater ihm auferlegte Pflicht der Rache treibt ihn vorwärts; und so bezeichnet die Stelle, die Schlegel citirt, aber zu Gunsten seiner Meinung beschneidet, recht den innersten Zustand seiner Seele:

— — Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch Träumen! — Ja, da liegts:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehen — — —
— — — — — — — — —
So macht Gewissen Feige aus uns allen;

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt — u. s. w.

Nicht also eine zweifelsüchtige, müßig grübelnde Ueberlegung, die alle möglichen Folgen der Handlung erschöpfen will, sondern sein Gewissen und jener Trieb nach einer freien, dem eignen Gedanken folgenden Thätigkeit hemmt seine Thatkraft mit Fug und Recht. Und nicht im Gefühle seines Mangels an Heldensinn und Energie, wie Göthe meint, sondern im Bewußtsein seiner Gewissenhaftigkeit und jenes ihm natürlichen Triebes klagt er, daß er berufen sei, die auseinandergegangenen Fugen der Zeit wieder einzurichten.

Aber nicht blos die moralische Frage, ob er die That thun solle, sondern auch das Wie quält seine Seele, was sich deutlich in jenem Monologe (Akt III. Sc. 3.) ausspricht. Soll die That einmal geschehen, so muß sie der freischaffenden Thätigkeit des Gedankens gemäß auch in angemessener, ihren Sinn ausdrückender Form erscheinen. Auch hier zeigt sich der Stoff spröde und widerspenstig; auch hier steht ihm die ganze Lage der Dinge feindlich und hinderlich gegenüber. Unter den gegebenen Umständen bleibt ihm nichts übrig als hinterlistiger, im Dunklen schleichender Mord, eine Handlungsweise, gegen die sein innerstes Wesen sich empört. Wiederum steht er daher zögernd und bedenkend; ja er folgt willig dem Befehle, nach England zu gehen, offenbar in der Hoffnung, hier Mittel und Gelegenheit zu finden (vielleicht durch Unterstützung Englands an Geld und Heeresmacht zum ehrlichen, offnen Kampfe wider seinen Oheim —), um die That seiner und ihrer selbst würdig in's Werk zu setzen. Dieß deutet er sichtlich an, wenn er sagt (Akt III. Sc. 3.):

Der Spaß ist, wenn mit seinem eignen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht eine Klafter tiefer
Als ihre Minen grabe, und sprenge sie
Bis an den Mond u. s. w.

Ein Zufall vereitelt seine Pläne. Er wird wider Willen nach Dänemark zurückversetzt; und obwohl er hier endlich zu einem festen Entschlusse gekommen zu sein scheint, so geschieht doch überall nichts durch ihn nach seinem Plan, in eigner freier Thätigkeit. Erst im letzten Augenblicke, selbst dem Tode nahe, von neuen Verbrechen des Königs umringt, mehr von den Umständen gezwungen als frei und selbstständig, stößt er mit einer raschen Wen-

dung den König nieder und athmet in einem Seufzer über die menschliche Schwäche seinen Geist aus. —

So ist das Ganze denn allerdings ein Gedankentrauerspiel, aber in einem andern Sinne. Es ist das Höchste und Edelste des Menschen, der Gedanke in seiner Beziehung zur That, in seiner Freiheit und seiner selbstständig schaffenden, die äußere Welt zum Ausdruck seiner selbst umgestaltenden Macht, den der Dichter hier als Grundprincip des menschlichen Lebens, als Hauptmotiv der weltgeschichtlichen Entwickelung gefaßt hat. Von dem Familienverbande und weiter vom Staatsleben, aus dem Gebiete der Empfindungen und Leidenschaften, der Willensstärke und Thatkraft steigt die tragische Muse Shakspeare's auf in die höchste Region der freien, rein geistigen Thätigkeit; hier nimmt die Dichtung ihren Standpunkt, um von hier aus ihr tragisches Abbild der Geschichte zu entfalten; hierin liegt die besondere Modification der allgemeinen tragischen Weltanschauung, die Grundidee dieser größten, tiefsinnigsten Tragödie. Hamlet's eben so edler und schöner als starker und gediegener Geist, so groß als menschliche Größe überhaupt reichen mag, ringt überall nach jener Herrschaft, die der Gedanke über den Willen, über den Gang und die Gestaltung des ganzen menschlichen Lebens behaupten soll. Dennoch gelingt es ihm nicht, sein Ziel zu erreichen; er hat nicht Kraft genug, sich der äußeren Umstände zu bemeistern; seine eigene Schwäche und Unsicherheit, unterstützt von der Gewalt höchst ungünstiger Verhältnisse, treibt ihn überall aus seiner Bahn; unvorhergesehene Ereignisse machen seine Pläne zu Schanden. Denn einerseits ist sein Geist trotz aller Tiefe, Größe und Schönheit doch noch ganz in dem Widerspruche der besonnenen Thätigkeit mit dem blinden Affekte, des freien Gedankens mit der unfreien Leidenschaft, des moralisch nothwendigen Entschlusses mit dem willkührlichen, zufälligen Belieben befangen (wie gleich im Anfange jene leidenschaftliche Heftigkeit beweist, mit der er sich aus den Armen der besorgten Freunde losreißt, um dem Winke des Geistes zu folgen); andrerseits überschreitet jenes Streben, aus eigner Machtvollkommenheit des Gedankens, frei und schöpferisch das ganze Leben regieren und gestalten zu wollen, in seiner Einseitigkeit das Maaß der irdischen Dinge, die Schranke

menschlicher Kraft, und gränzt an das Gelüste des Hochmuths, der leitenden Hand Gottes sich zu entwinden, selbst absoluter Herr, selbst Gott sein zu wollen. Der Mensch soll freilich sein Leben nicht nach dem blinden Instinkte, sondern gemäß dem freien selbstbewußten Gedanken führen. Aber es soll nicht sein eigenmächtiger, subjektiver Gedanke, nicht sein Belieben, nicht sein Willensbeschluß, sondern es soll der Inhalt der göttlichen Weltordnung, der Gedanke und Wille der sittlichen Nothwendigkeit sein, nach welchem er handelt, indem er ihn freiwillig zu dem seinigen macht. Hamlet's Widerwille gegen die ihm auferlegte Handlung, seine Unzufriedenheit mit der ihm zugetheilten Lebensstellung, sein Streben, nicht bloß den gegebenen Stoff zu formen, — was der Mensch allein vermag, — sondern ihn zu schaffen, oder doch autokratisch zu beherrschen, hat etwas von jener selbstischen Eigenmächtigkeit und Willkühr. Jedenfalls tritt jener Grundtrieb seiner Natur nach freier, schöpferischer Thätigkeit so einseitig hervor, daß er darüber den andern Faktor alles historischen Geschehens, das, was man die Macht der Umstände nennt, d. h. die in der Vergangenheit und den allgemeinen Verhältnissen der Gegenwart liegende innere, objektive Nothwendigkeit des Ganges der Weltbegebenheiten verletzt. Diese Einseitigkeit, diese Eigenmächtigkeit rächt sich an ihrem Träger; sie wird zum subjektiven Motive des tragischen Pathos, dem Hamlet's großer, edler Geist erliegt. Gerade indem er jenem Triebe einseitig sich hingiebt, handelt er, wo er immer handelt, nicht nach eignen Gedanken in freier besonnener Thätigkeit, sondern hingerissen von leidenschaftlicher Hitze oder der Macht des Augenblicks. Ohne hinreichenden Grund, in der ersten Aufwallung des Gefühls sagt er sich los von Ophelia's Liebe, die er selbst gepflanzt und genährt hat; rasch und unbesonnen mordet er den alten Narren Polonius statt das verbrecherischen Königs und ladet so auch die Schuld an Ophelia's Wahnsinn und Tod auf sich; auf eine höchst ungewisse Hoffnung hin begiebt er sich auf die Reise nach England und sieht sich in Folge dessen genöthigt, Rosenkranz und Güldenstern, zwar elende Wichte, aber doch nur unwissende Werkzeuge in der Hand ihres Herrn und Königs, dem Untergange zu überliefern. Dafür trifft ihn selbst der tragische Untergang, der ihn so schnell und unerwartet ereilt, daß er kaum Zeit

behält, der so lange bedachten That in Hast und Eile sich zu entledigen. —

Dem Charakter und Schicksale Hamlet's, des Hauptträgers der tragischen Grundidee, entspricht die Sinnes- und Handlungsweise aller übrigen Personen; überall dieselbe Idee, nur in mannichfaltiger Färbung und Schattirung. Als Gegensatz und Seitenstück zu Hamlet erscheint Laertes. Seine Lage ist ziemlich dieselbe; — auch er hat den Tod eines Vaters und einer Schwester zu rächen. Aber sein Geist lodert sogleich in leidenschaftlicher Gluth auf; sein Wille stürmt ohne lange Ueberlegung zur That fort, und nur mit Mühe gelingt es der Ueberredungskunst des Königs, ihn zur Besonnenheit, zu List und Verstellung hinzulenken, in der er dann ganz wider den angelegten Plan seinen Untergang findet. Der König selbst ist ganz Heuchelei und Verstellung, der geschickteste Schauspieler, stets Herr seiner Mienen und Geberden, seiner Worte und Handlungen; seine verbrecherische Thätigkeit ruht überall auf durchdachten, wohlangelegten Plänen; auch er sucht, obwohl in ganz entgegengesetztem Sinne, überall durch die Macht des Gedankens den Gang der Ereignisse und die Entwickelung der Verhältnisse nach seinem Willen zu lenken. Dennoch auch hier dasselbe Resultat, dasselbe vergebliche Bemühen. Doch nicht blos das edle Streben eines hohen, freien Geistes, nicht blos die Absichten einer raschen, jugendlichen Thatkraft und die geheimen Pläne eines verstockten Bösewichts, sondern auch die anmaßliche Weisheit eines greisen Narren und die sehnsüchtigen, träumerischen Gedanken eines jungfräulichen, von Liebe und Sinnlichkeit befangenen Herzens trifft das gleiche Loos. Polonius büßt seinen thörichten Vorwitz und seine eitle Klugheit, womit er Alles ergründen und leiten zu können meint; die plötzliche Zerstörung all' ihrer glänzenden Träume, die eben so vorwitzig der Gegenwart weit vorauseilten, zerrüttet Ophelia's Geist. Hamlet's Liebe hat die zarte, jungfräuliche Knospe zur Blüthe gebracht; in ihr stilles, mit sich selber einiges Sein ist die Unruhe und der Zwiespalt der Hoffnung, der Sehnsucht, der Begierde eingebrochen; in ihrer jungfräulichen Einsamkeit, in ihrer aufgeregten Phantasie hat sie sich ein Glück an Hamlet's Seite ausgemalt, welches, wie Thron und Königskrone, weit über den Horizont des allgemein Menschlichen hinausragt, und nicht nur das Maaß ihrer eignen äußern Verhältnisse, sondern auch ihres eig-

nen inneren Wesens übersteigt. Auf dieses Glück ist der Blick ihres Geistes, unwillkührlich und unbewußt, beständig hingerichtet, dieses Glück ist der Angelpunkt ihrer Gedanken, der Schwerpunkt ihres Lebens geworden; — das sagt sie zwar niemals ausdrücklich, vielleicht weil es ihr selbst nicht klar geworden, vielleicht weil ihr die jungfräuliche Scheu die Lippen verschließt, aber die Reden und Gesänge, die ihr der Wahnsinn in den Mund legt, zeigen desto deutlicher, wie tief ihre Seele in den Traum sinnlicher Liebe und Glückseligkeit versunken war. Ja der Zeitpunkt und das Motiv ihrer Geisteszerrüttung ist selbst der deutlichste Beweis dafür. Denn daß Hamlet, daß ihr Geliebter im anscheinenden Wahnsinn sich von ihr wendet, vermag sie noch zu ertragen: ist doch der Wahnsinn heilbar und mithin noch nicht alle Hoffnung verschwunden; aber daß ihr Vater, durch ihn gemordet, wie eine unübersteigliche Kluft zwischen sie und ihr Glück tritt, — dieser Anblick zerstört ihren Geist, verrückt den Schwerpunkt ihres Lebens. So gefaßt, ist Ophelien's Wahnsinn, der in der schwächeren Weiberseele dasselbe ausdrückt, was jene tiefe, verstörende Erschütterung in Hamlet's Geiste bezeichnet, der Gipfelpunkt des tragischen Pathos auf der subjektiven, psychologischen Seite der Action, der Ausdruck der Zerstörung des inneren, geistigen Lebens in Folge des über dem Ganzen hängenden tragischen Geschicks, während dasselbe auf der äußern, objektiven Seite in dem Untergange des ganzen Königshauses von Dänemark, in dem von Laertes geführten Volksaufstande und der auch sonst noch angedeuteten Zerrüttung des Staatskörpers sich darstellt.

Ophelien zur Seite steht die Königin, die Verbrecherin aus weiblicher Schwachheit, die sich vom Manne beschwatzen, bethören, gebrauchen läßt. Sie tritt in Eine Kategorie zusammen mit den faden, schwächlichen Hofmenschen, Rosenkranz und Güldenstern, die zwar nicht selbst handeln, aber doch um ihres Vortheils willen, um Macht und Glück und einen Wirkungskreis zu gewinnen, den *Plänen* und *Gedanken* Anderer dienstbar werden. Dies Sichbrauchenlassen ist nur eine andere, schlechtere Form des Selbstdenkens und -handelns, die daher nicht einmal von der Macht einer fremden feindlichen Willens- und Thatkraft, sondern von der spielenden Willkühr kleiner Zufälligkeiten zerstört wird. Diesen allen steht *Horatio* als der organische Gegensatz gegenüber. Er allein ist *ohne* alle Absichten, er will nichts für

sich aus seinem Leben machen, er giebt sich vielmehr ganz und rückhaltlos dem Freunde hin. Gerade dadurch erreicht er das, was alle anderen verlieren. Denn es ist gewiß, daß Fortinbras, der junge und neue, mit den Verhältnissen unbekannte König, ihn, den Freund Hamlet's, den der sterbende Thronerbe zu seinem Vertheidiger und Vertreter ernannt hat, vorzugsweise berufen wird, um in großartiger Thätigkeit den wüsten, aus den Fugen gegangenen Staat wiederherzustellen. Er ist mithin keineswegs überflüssig, keineswegs bloßes Hülfsmittel, sondern eines der nothwendigen Elemente des Ganzen. Und so haben alle Personen ihre volle Berechtigung und selbstständige Bedeutung. So gehen alle bis auf Einen unter, hier an der Einseitigkeit und Unsicherheit, dort an der Schwäche oder der Falschheit, Anmaßung und Eitelkeit des Gedankens, durch den, und der subjektiven Absichtlichkeit, in der sie ihr Leben zu beherrschen suchten. Mit Recht kann daher Horatio am Schlusse die so mannichfaltig durchgeführte Grundidee des Ganzen andeutend sagen:

Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,
Wie alles dieß geschah; so sollt Ihr hören
Von Thaten fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord,
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt
Und Planen, die verfehlt zurückgefallen
Auf der Erfinder Haupt: dieß alles kann ich
Mit Wahrheit melden. —

Die verschiedenen Gruppen, die sich hiernach — wie jeder ohne weitere Erinnerung sieht — aus der vielseitigen Durchführung der Grundidee herausstellen, sich gliedern und verschieben, bewegen sich auch hier wieder mit der größten Leichtigkeit und Natürlichkeit in- und gegeneinander. Daraus ergiebt sich, wie überall bei Shakspeare, ganz von selbst der organische, durch die Einheit der Grundidee bedingte und bestimmte Fortschritt der Action. Sie geht aus von einem doppelten Widerspruche: einerseits von jenem subjektiven im Charakter Hamlet's liegenden Zwiespalte zwischen seinem Streben nach freier, selbstbewußter und selbstgewählter Thätigkeit und der unfreien, dieses Streben stets kreuzenden Heftigkeit, Unbesonnenheit und Leidenschaftlichkeit seines Temperaments; andrerseits von dem objektiven Widerspruche zwischen dem Charakter des Helden, dessen Lebensprincip eben dieses Streben ist, und der Macht der Verhältnisse, die ihm eine

That äußerlich aufzwingen, welche, obwohl sie ihrem Inhalte nach moralisch nothwendig für ihn ist, in eine freie, sittliche Form zu bringen höchst schwierig, vielleicht unmöglich ist. Die Lösung dieses doppelten Widerspruchs ist gleichsam das Problem, das die Action selber zu lösen hat, und das daher der Dichter zunächst im ersten Akte, in der Exposition, klar und bestimmt aufstellt. Die folgenden Akte zeigen sodann, wie der Held an dem vergeblichen Versuche, jenen Widerspruch aufzuheben, zu Grunde geht, — d. h. die Action löst den Widerspruch auf tragische Weise, indem sie darthut, wie jenes Streben nach schöpferischer, absoluter Selbstständigkeit des Handelns, durch welches Hamlet in den objektiven Widerspruch mit seiner Lebensstellung geräth, gerade in Folge jenes subjektiven, ihm selbst immanenten Widerspruchs, dem der Mensch sich nie ganz entziehen kann, nicht nur sein Ziel nicht zu erreichen vermag, sondern ihn sogar in das gerade entgegengesetzte Extrem einer willkührlichen, selbstlosen, von blinder Leidenschaftlichkeit und Zufälligkeit beherrschten Handlungsweise wirft, in welcher er Thaten begeht, die seinen tragischen Untergang zur gerechten und nothwendigen Folge haben. Das Ziel der Action ist die Motivirung dieses tragischen Unterganges und die Verklärung des Helden in ihm und durch ihn. Die Hauptmomente derselben: Hamlet's Benehmen nach der Entdeckung des furchtbaren Verbrechens, um das sich Alles dreht, das Schauspiel im Schauspiele mit seinen nächsten Folgen, Polonius' und Ophelien's Tod, Laertes' Rückkehr und sein stürmisches Handeln, der Untergang von Rosenkranz und Güldenstern und endlich die Entfaltung und Form der Katastrophe sind indeß im Obigen bereits erwähnt und in ihrer Bedeutung nachgewiesen; es ist wenigstens bereits angedeutet worden, wie sie in dem Ziele und Zwecke der ganzen Darstellung, der Grundidee und in den nach ihr bestimmten Charakteren und Verhältnissen ihre innere Nothwendigkeit haben. In dieser Nothwendigkeit, in der Reinheit und Bestimmtheit, mit der die Grundidee in jedem Schritte der Action, in jeder Wendung der Entwickelung, in allen Charakteren, in allen Theilen des Ganzen gegenwärtig ist, besteht auch hier wieder die Schönheit und Vollendung der Composition; und ich trage kein Bedenken, diese größte, so höchst verschlungene und vielgegliederte Tragödie, die wegen angeblich mangelhafter Composition häufig genug angegriffen worden ist, in jeder Hinsicht den besten

Werken des großen Dichters an die Seite zu setzen. Nur einige einzelne Punkte mögen noch einer näheren Betrachtung unterworfen werden.

Zunächst bedarf es nach den obigen Erörterungen wohl kaum noch der Vertheidigung Shakspeare's gegen die Vorwürfe, die ihm (selbst von Göthe) gemacht worden sind, weil er in den letzten Akten den Gang der Handlung durch Hamlet's Reise nach England, seine Abentheuer auf der See, seine Wiederkehr u. s. w. unnütz verwickele und verschleppe. Es ist wahr, die äußere Composition, die Uebersichtlichkeit des Stoffes, die Schnelligkeit des Fortschritts der Handlung, die Klarheit der Entwickelung und die Gewißheit über ihr letztes Ziel wird dadurch getrübt; und wenn man dieß für einen Mangel erklärt hätte, so hätte man wenigstens den Schein des Rechts für sich gehabt. Aber auch nur den Schein. Denn die äußere Composition muß überall nach dem innern Principe und Zwecke des lebendigen Organismus sich richten; sie darf selbst den Schein einer Unvollkommenheit nicht scheuen, wenn dieselbe dem Ausdrucke und der Verwirklichung der Grundidee dient: denn eben damit wird der anscheinende Fehler zu einem Vorzuge. Und daß, von diesem Gesichtspunkte angesehen, jene Digressionen und Winkelzüge der Action wohlbegründet, ja nothwendig erscheinen, kann man nicht verkennen, wenn man bedenkt, daß es ja gerade darauf ankam, zu zeigen, wie die selbstgemachten Gedanken, Hoffnungen, Pläne der Menschen nicht nur wegen ihrer eignen Kurzsichtigkeit das Ziel verfehlen, sondern ihre grundlosen Voraussetzungen durch innere Nothwendigkeit der eben so grundlose Zufall kreuzt und zerstört; — dieß darzuthun war zur vollständigen Durchführung des Grundgedankens unerläßlich. Es mußte hier eine große Fülle verwickelter Verhältnisse und Ereignisse ausgebreitet werden, weil nur in einer solchen Verwirrung des ganzen Daseins die Ohnmacht des menschlichen Gedankens, nach subjektivem Ermessen sein Leben sich selber zu machen, sich vollständig offenbaren kann; der Zuschauer selbst sollte davon ergriffen, betäubt, verstört werden, damit er unmittelbar an sich der gleichen Schwäche und Unsicherheit inne werde. Aus demselben Grunde, und nicht etwa blos um eines theatralischen Effekts willen, führte Shakspeare die Geistererscheinung ein, theils um das geheime Verbrechen mit Einem Schlage an's Licht zu bringen, theils um den stärksten Antrieb zur That,

den es für Hamlet geben konnte, in der ergreifendsten Weise herauszustellen, und so den Conflikt zwischen den gegebenen Verhältnissen und Hamlet's nach freier, schöpferischer Thätigkeit ringendem Geiste zu schärfen. Aus gleichem Grunde stellt er die Narrheit und den Wahnwitz so dicht und unmittelbar neben den schärfsten Verstand, den bewundernswürdigsten Geistesreichthum und die tiefsinnigste Reflexion. Polonius' Narrheit und Ophelien's Wahnsinn ist auch hier nicht blos psychologisch wahr und natürlich, — was jeder sieht —; es liegt vielmehr auch hier in der Grundidee des Ganzen und ist daher auch poetisch gerechtfertigt, daß jenes Ringen mit selbstgefälliger Klugheit, nach eignen Gedanken, Hoffnungen, Wünschen das ganze Leben zu gestalten, schwächere Charaktere in Verkehrtheit und Geisteszerrüttung führt, weil mit diesem Streben schon der Mensch seine Subjektivität herausgerissen hat aus dem organischen Verbande mit der Objektivität des Geistes und Lebens und damit aus dem Boden der allgemeinen Vernunft, weil darin, wenn auch noch so leise und unbewußt, jenes absolute Sichselbstwollen, jenes die moralische Weltordnung und damit die Vernunft auflösende Herrseinwollen sich kundgiebt, welches bereits den Keim des Wahnsinns in sich trägt. Daß nicht auch in Romeo und Othello, sondern nur in Hamlet, im Macbeth und im Lear, der Wahnsinn als Moment des tragischen Ausgangs der Action erscheint, hat eben darin seinen Grund, daß nicht dort, sondern nur hier in das menschlich Große und Schöne so unmittelbar dieses Streben nach absoluter Herrschaft sich einmischt. — Während Ophelien's Geisteskrankheit und Hamlet's Geisteserschütterung das Schreckliche und Vernichtende, stellt die Narrheit des alten Polonius mehr das Thörichte und Verkehrte dar, das in jenem Ringen liegt. Noch mehr tritt letzteres in der Todtengräberscene hervor: sie demonstrirt die Ohnmacht jenes Strebens und die in ihm liegende Anmaßung gleichsam **ad oculos**, indem sie zeigt, wie der Gedanke, der so frei und groß das ganze Leben tragen will, es nicht einmal vor dem Zahne der kleinen geschäftigen Würmer zu schützen vermag, während das Räthselrathen der beiden kecken Burschen voll des köstlichsten Humors die schwere Mühe und Arbeit parodirt, welcher der Geist sich unterzieht, um sich auf jene schwindelnde Höhe hinaufzuschwingen, auf der er sich doch nicht halten kann. Und wie bedeutungsvoll schließt sich hieran das Zusammentreffen

Hamlet's mit Laertes im Grabe Ophelien's an, wie bedeutungsvoll fällt Hamlet von seiner philosophischen Höhe, aus seinen tiefsinnigen Reflexionen so unmittelbar herab in jugendliche Hitze und Unbesonnenheit! Nach allen Seiten hin zeigt die ganze Scene einen so tiefen Sinn, hat eine so volle poetische Berechtigung, daß es unbegreiflich erscheint, wie man sie hat für störend oder überflüssig halten können.

Eben so ungerecht endlich ist man gegen den Schluß gewesen. Die Nothwendigkeit der so plötzlichen und unerwarteten Auflösung des verwickelten Knotens durch Zufälle und durch rasches leidenschaftliches Handeln glaube ich bereits nachgewiesen zu haben. Allein außerdem ist noch von einer andern Seite her gemäkelt und gekrittelt worden. Man hat das Auftreten des Fortinbras, obwohl es gleich im ersten Akte vorbereitet wird, wie einen rein äußerlichen, willkührlichen und bedeutungslosen Zierrath betrachtet, blos angeflickt, um das Ganze mit effektvollem Pompe zu schließen. Wie schlecht hat man Shakspeare's jungfräuliche, sinnige Muse gekannt, daß man sie mit den coquettirenden Zierpuppen neuerer Zeiten verwechselt! Es giebt keinen Dichter, der weniger nach Effekt haschte und ihn mehr zu erreichen wüßte. Eine kurze, ganz oberflächliche Ueberlegung, ein ganz gewöhnliches Auge, um nur zu sehen, was deutlich dasteht, hätte jenen Vorwurf in seiner ganzen Nichtigkeit aufdecken müssen. Man bedenke doch nur, ob dem Wesen des Tragischen Genüge geschehen wäre, wenn der Zuschauer entlassen worden wäre mit der unbeantworteten Frage: warum denn hier ein so edles und mächtiges Königsgeschlecht so völlig dem Untergange Preis gegeben sei? Diese «mordschreiende» Niederlage muß ihren Grund, ihre innere Nothwendigkeit, ihre ideelle Bedeutung haben; und hat sie auch. Fortinbras, dem Hamlet sterbend noch seine Stimme giebt, hat alte Ansprüche und Rechte auf das Reich von Dänemark. Eine Gewaltthätigkeit oder Ungerechtigkeit, wodurch die Familie des Fortinbras verlor, was ihr gebührte, ruhte also im Hintergrunde der Zeiten auf dem dänischen Königshause. Dafür büßt es in jenem tragischen Untergange. Und so drückt hier die Idee der Alles leitenden, göttlichen Gerechtigkeit, die durch alle Tragödien Shakspeare's sich hindurchzieht, noch am Schlusse dem Ganzen das Siegel der welthistorischen Bedeutung auf.

Außerdem liebt es Shakspeare und mit Recht, seine erschütternden Tragödien zu schließen mit der Aussicht in eine neue, bessere Zukunft, die aus Leiden, Verderben und Tod aufzublühen beginnt. So im Romeo, Lear, Macbeth; so auch hier. Es ist die erhebende und versöhnende Macht des Tragischen, die nicht nur in der Läuterung und Verklärung der tragischen Charaktere sich offenbart, sondern auch in dem Segen und Frieden, der aus Sturm und Ungewitter für die Ueberlebenden und die kommenden Geschlechter hervorquillt. Nachdem Hamlet so lange schwer gekämpft und gerungen hat, bis er, des Lebens satt und müde, seinem hohen Streben entsagend, endlich einsieht,

Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Pläne scheitern, und —
Daß eine Gottheit unsere Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen, — —

nachdem er «in Bereitschaft ist, zu verlassen, was er doch nicht besitzt,» nachdem also sein Gemüth vollkommen beruhigt, die Erschütterung und Verstörung seines Geistes aufgehoben, die stürmische Heftigkeit seines Temperaments überwunden ist, d. h. nachdem jener Widerspruch, von dem die Action ausging, zunächst nach der subjektiven Seite hin im Charakter und der Gesinnung des Helden gelöst ist; nachdem sodann durch den gewaltsamen Tod des verbrecherischen Königpaars auch nach der objektiven Seite hin die Lösung erfolgt, und das dem Helden auferlegte Rächeramt mehr durch die im Zufall waltende Hand Gottes als durch Hamlet's freie Thätigkeit vollzogen ist, d. h. nachdem die furchtbare That, um die es sich handelte, in derjenigen Form, die ihrem Inhalte allein entspricht, endlich gethan ist, — da stirbt Hamlet in stiller Sehnsucht und Verklärung, nicht nur — wie seine letzten Worte an Horatio andeuten — mit der festen Zuversicht auf des Himmels Frieden und Seligkeit, sondern auch mit der Gewißheit, daß sein geliebtes Dänemark einer schöneren Zeit entgegengehe. Das versöhnende, erhebende Element des Tragischen liegt hier zwar vorzugsweise in der Verklärung des Geistes und Charakters des Helden, welcher, nachdem die Ungunst der Umstände und die Ohnmacht des menschlichen Gedankens sein einseitiges Streben, nur nach eignem Ermessen und mit freier Schöpferkraft das Leben zu gestalten, zu Schanden gemacht hat, zu edler Resignation, zu voller, freiwilliger Selbstverleug-

nung und somit auf jene Stufe über und doch zugleich mitten in dem irdischen Dasein sich erhebt, auf welcher erst die wahre ideale Schönheit zur vollen Erscheinung kommen kann. Gerade darum aber durfte die Aussicht auf eine bessere Zukunft des ganzen Landes, deren Träger der junge Fortinbras ist und die aus dem Untergange des alten Königshauses hervorblüht, nicht fehlen, wenn nicht der Untergang desselben und insbesondere der Tod seines letzten, durch das tragische Pathos seines Lebens bereits geläuterten und verklärten Sprößlings eine störende, dissonirende Empfindung in uns zurücklassen sollte. —

Ich habe den hinreißenden Climax, in welchem diese fünf Tragödien nach einander aufsteigen, und die wesentlichen Grundlagen und Bildungsstufen des Lebens in die tragische Weltanschauung hineinziehen, nicht durch trockene, historisch- und philologisch-kritische Erörterungen zerstören wollen. Darum mögen hier am Schlusse die wenigen Bemerkungen, die ich über die Zeit und die Art der Entstehung derselben zu machen habe, in Eins zusammengefaßt werden. Romeo und Julia und Othello sind unter ihnen das älteste und das jüngste Werk, wie bisher allgemein angenommen worden. Von Romeo und Julia sind zwei sehr alte Ausgaben vorhanden, die erste von 1597, die zweite von 1599; jene ist vermuthlich aus einer stenographischen, nur während der Aufführung genommenen Nachschrift hervorgegangen, letztere fast in jeder Scene vermehrt, verbessert nicht nur die Fehler und Auslassungen der ersten, sondern beruht wahrscheinlich zugleich auf einer nochmaligen Ueberarbeitung der ganzen Dichtung durch den Dichter selbst. Während das Stück nach der ersten Ausgabe in Sprache und Versbau, Farbe und Haltung, noch Etwas von der jugendlichen Unbehülflichkeit und dem Mangel an Fähigkeit, die ganze Fülle des innern Lebens in entsprechender Breite des Worts und der That zu entfalten, an sich hat und daher weit kürzer und gedrängter ist (wie auch Titus Andronicus und Heinrich VI. 2r u. 3r Thl.), erscheint es in der zweiten bereits ganz in der Ausdehnung, Durchbildung und Vollendung, wie in der Folioausgabe von 1623, welche mit geringen Abweichungen die spätere Quartausgabe von 1609 wieder abdruckt. Sieht man auf jene Ausgabe, so dürfte Tyrwhitte's

Vermuthung, daß die Worte der Amme (Akt I. Sc. 3.): «Eilf Jahr' ist's her, seit wir's Erdbeben hatten,» sich ursprünglich auf das im Jahre 1580 in England bemerkte Erdbeben bezogen, keineswegs so ganz grundlos sein, als Malone zuerst meinte. Denn wenn er, dem Drake nachspricht, in jener Stelle der Amme einen Rechnungsfehler nachweisen will, so vergißt er, daß nicht alle Kinder nothwendig nach dem ersten Jahre entwöhnt werden müssen, daß es im Gegentheil in älteren Zeiten Sitte war, sie zwei Jahre und länger mit Muttermilch zu nähren, was hier um so mehr anzunehmen ist, da die Amme ausdrücklch sagt, daß Julie nicht bloß stehen, sondern bereits laufen und sprechen konnte. In der That hindert nichts, das Stück, wie es die Ausgabe von 1597 hat, seiner ersten Entstehung nach zwischen 1591 und 1592, also etwa bald nach Heinrich VI. und ziemlich gleichzeitig mit den beiden Edelleuten von Verona und Ende gut Alles gut, zu setzen. Dafür sprechen nicht nur die vielen gereimten Stellen, sondern insbesondere die gereimten Alexandriner (z. B. in dem Monologe des Pater Lorenzo), die nur in den älteren Stücken Shakspeare's wie in Love's labours lost u. A. vorkommen. Diese Stellen zwingen m. E. zu der Annahme, daß Romeo und Julia früher als Richard II. und Richard III. wo der Alexandriner bereits völlig verbannt erscheint, entstanden sein muß, und mithin nicht erst 1596, wie Collier mit Malone annimmt, verfaßt sein kann. — Othello dagegen, wie uns das Stück jetzt vorliegt, gehört nach Allem, nach Sprache, Composition und Charakteristik, besonders aber nach dem äußeren Colorit der tragischen Weltanschauung unstreitig zu den letzten Arbeiten des Dichters. Auch die äußeren Umstände sprechen dafür. Das Stück ist erst 1621 in die Verlagsregister der Stationer's eingetragen, und im folgenden Jahre gedruckt worden; nach Vertue's Angabe wurde es Anfangs 1613 bei Hofe aufgeführt; und außerdem findet sich eine deutliche Anspielung darin auf das zweite Patent König Jacob's vom 28sten Mai 1612, betreffend die Einsetzung des Ranges der Baronets (Chalmers Suppl. Apol. p. 460. Drake II. 527 f.). Die meisten Kritiker setzten daher das Stück in's J. 1612, wofür in der That Alles spricht, wenn man die Dichtung nimmt wie sie uns gegenwärtig vorliegt. Ist daher in dem neuerdings von Collier entdeckten Manuscripte (New Particulars p. 59.), wonach ein

Othello bereits im August 1602 zur Unterhaltung der Königin auf dem Landsitze Lord Ellesmere's von Burbage's Truppe aufgeführt worden, wirklich Shakspeare's Othello gemeint, — was, obwohl es wahrscheinlich ist, doch insofern nicht feststeht, als des Dichters Name nicht genannt und kein anderes Kennzeichen angegeben ist, — so läßt sich nur annehmen, daß Shakspeare den bereits 1602 erschienenen ersten Entwurf des Othello später (1612) umgearbeitet und erheblich verändert habe. Beide Tragödien beruhen übrigens ihrem Stoffe nach auf italienischen Novellen (Vgl. Echtermeyer, Henschel und Simrock: Quellen des Shakspeare ꝛc. Berlin 1831.), Romeo und Julie auf Bandello's **Sfortunata morte di due infelicissimi Amanti** (II., 9. Ausg. v. 1554.), Othello auf Giraldi Cinthio's **Hecatommithi** (Dec. III. Nov. 7.). Denn obwohl von Romeo und Julia schon vor 1562 ein Drama desselben Inhalts und Titels existirte, so ist es doch nicht wahrscheinlich, daß dies Stück, das nie gedruckt worden und sicherlich längst von der Bühne verschwunden war, Shakspeare bekannt gewesen sei; und daß spätere Dramen denselben Stoff, der allerdings sehr beliebt gewesen zu sein scheint, behandelt haben, ist bloße Vermuthung. Die erstere Novelle konnte Shakspeare entweder aus der Bearbeitung in **Paynter's Palace of Pleasure** oder aus Arthur Brooke's «**Tragicall Historye of Romeus and Juliet**», einem erzählenden Gedichte, das nicht ohne Verdienst ist und bereits 1562 im Druck erschienen war, kennen. Collier hat beide in seiner **Shakspeare's Library, a Collection of Romances, Novels etc. (Vol. II.)** abdrucken lassen. Eine genaue Vergleichung ergiebt, daß Shakspeare, wenn er auch Paynter's Uebersetzung kennt, doch vorzugsweise der weit poetischeren Darstellung Brooke's gefolgt ist. — Von Cinthio's Novelle (bei Collier a. a. O. im Original abgedruckt) ist dagegen aus Shakspeare's Zeit keine englische Uebertragung bekannt, und daß er sie aus der französischen des Gabriel Chapuys soll kennen gelernt haben, beruht bloß auf der grundlosen Voraussetzung, daß er der italienischen Sprache unmöglich mächtig gewesen sein könne. Dr. Farmer zweifelt aber auch an seinem Französisch; hätte er Recht, so würde also von selbst folgen, daß der Othello von 1602 nicht Shakspeare's Arbeit sein könnte. Denn beide Dramen stimmen im Wesentlichen ganz mit ihren Quellen überein; jede einzelne Abweichung aber

ist ein poetischer Vorzug, wie sich der Leser selbst leicht überzeugen kann. Im Othello z. B. ist der ergreifende, tragische Schluß des Ganzen durchaus Shakspeare's Werk; die Novelle verläuft sich matt im Sande. Eben so sind die unvergleichlich lebendigen, dem Ganzen so nothwendigen Charaktere dort des Mercutio, Paris und der Amme, hier Rodrigo's, Cassio's und Emiliens von Shakspeare's eigner Erfindung; bei Bandello und Cinthio finden sich statt dessen bloße Namen. Daß der Geist, den er dem geborgten Stoffe einzuhauchen gewußt, auch hier durchaus sein Geist ist, daß er auch die Hauptcharaktere erst zu wahrhaft poetischen Charakteren erhoben hat, versteht sich von selbst.

Weit mächtiger noch zeigt sich Shakspeare's belebende und begeistigende Kraft im Hamlet. Hier gewährt die Sage von Amleth, deren nachweislich älteste Quelle des Saxo Grammaticus dänische Geschichten sind, kaum ein dürftiges Gerippe, das zwar in Belleforest's tragischen Erzählungen und deren englischer Bearbeitung (in der alten Novelle **The Hystorie of Hamblett** bei Collier a. a. O. **I. 131** ff.), etwas gelenkiger erscheint, doch aber im Vergleich zu unserm Hamlet ein farb- und lebloses Gerippe bleibt. Ob Shakspeare aus dieser Novelle oder aus dem alten, schon vor **1587** bekannten Schauspiele desselben Namens (das nach Nash in Greene's **1587** erschienenen Menaphon mit Sentenzen aus Seneca gespickt war und also nicht etwa Shakspeare's eigner erster Entwurf gewesen sein kann) geschöpft habe, läßt sich nicht ermitteln, da dieß alte Stück verloren gegangen. Wahrscheinlich indeß war letzteres die nächste Quelle zu unserm Hamlet. An dieser tiefsinnigsten unter seinen Tragödien hat vielleicht der Dichter, natürlich mit Unterbrechungen, ein volles Jahrzehend gearbeitet. In den Verlagsregistern findet sie sich zwar erst **1602** eingetragen. Von **1603** ist der älteste, erst in neuerer Zeit bekannt gewordene Druck, vermuthlich ebenfalls nur der Abdruck einer während der Vorstellung angefertigten Nachschrift. In der zweiten Quartausgabe von **1604**, die bis dahin für die älteste galt, aber das Stück offenbar in einem späteren Zustande giebt als jene (vgl. oben S. 189.), erscheint es, wie der Titel selbst erklärt, um die Hälfte verlängert, und dieß dürfte die letzte Bearbeitung gewesen sein; wenigstens hat sie die Folioausgabe von **1623** zum Grunde gelegt, und nur hier und da verkürzt und dafür einzelne Stellen,

die dort fehlen, aber in dem Drucke von 1603 sich finden, aufgenommen. Allein in Henslowe's Tagebuche ist bereits unter dem 9ten Juni 1594 ein Hamlet, leider ohne alle nähere Bezeichnung, eingetragen. Ob dieß Shakspeare's erster Entwurf gewesen sei, läßt sich weder bejahen noch verneinen, vermuthlich aber war es jenes ältere Stück. Wahrscheinlicher ist, daß Lodge in einer 1596 erschienenen Schrift auf Shakspeare's Hamlet zielte, wenn er von Th. Nash sagt: «er sehe so bleich aus wie der Geist, der auf dem Theater so elendiglich wie ein Austerweib schreie: Hamlet, Rache!» Denn Lodge, der Freund R. Greene's war unstreitig kein Verehrer Shakspeare's. Gewiß aber ist, daß Hamlet bereits 1598 existirte, da er in einer mit dieser Jahreszahl versehenen Bemerkung von der Hand Gabr. Harvey's lobend erwähnt und Shakspeare's Name ausdrücklich genannt wird (Drake II, 29. 391.). Es läßt sich also nur sagen, daß die erste Erscheinung des Stücks zwischen 1594 und 1598 fallen müsse, daß es dagegen in seiner jetzigen Gestalt aus dem Jahre 1602 herrühre. Daß es Meres (**Palladis Tamia. Wit's Treasury etc.** 1598.) nicht erwähnt, giebt nur eine schwache Präsumtion für seine Entstehung im Jahre 1598. Denn Meres wollte offenbar nur vollendete und nach seinem Urtheil ausgezeichnete Werke Shakspeare's nennen.

Von König Lear ist außer der Folioausgabe ebenfalls eine ältere Quartausgabe in drei verschiedenen Drucken, aber von demselben Jahre 1608 vorhanden. In den Verlagsregistern ist es indeß schon unter dem 26sten Novbr. 1607 eingetragen mit der Bemerkung, daß es am letzten Weihnachtsfest vor dem Könige zu Whitehall gespielt worden sei. Es war also schon 1606 vorhanden. Daß es erst nach Elisabeth's Tode und wahrscheinlich nach der Proklamation Jacob's I. vom Oktober 1604 (über seinen Regierungsantritt) erschienen sei, wird durch eine Anspielung auf die Vereinigung von Schottland und England zu Einem Reiche unter dem Namen Britannien wahrscheinlich (**Chalmer's Supplm. Apol. p. 417 f.**); auch sind mehrere Namen von bösen Geistern, die Edgar nennt, aus Harsnet's 1603 erschienenem **Discovery of Popish Imposters** entlehnt (**Collier's Shakespeare VII, 353**). Andrerseits findet sich das bekannte ältere Stück **The True Chronicle History of King Leir and his three Daughters etc.** (wieder abgedruckt in den **Six Old**

Plays, upon which Sh. founded etc. II, 389 ff.), in der Stationers-Halle unter dem 8ten Mai 1605 eingetragen mit der Bemerkung: «wie es kürzlich aufgeführt ward» — eine Aufführung und Aufwärmung, die wahrscheinlich durch die Erscheinung von Shakspeare's Lear veranlaßt ward. Da mit diesen äußeren Indicien die inneren Zeugnisse, Charakter, Composition, Versbau und Sprache übereinstimmen, so ist das Stück aller Wahrscheinlichkeit nach Ende 1604 oder Anfang 1605 fertig geworden. Die Sage von König Leir, der im Jahre der Welt 3105 über England geherrscht habe, findet sich in Holinshed's und dessen Vorgängers Galfred's von Monmouth Chronik; erst neuerdings hat man eine noch ältere Quelle in einem Walliser Manuscript, das den Titel: **Chronikle of the Kings** führt, gefunden; sie stimmt indeß im Wesentlichen mit Holinshed's Darstellung überein. Das ältere Stück schließt sich ziemlich genau an die Sage bei Holinshed an, während unsere Tragödie bedeutend abweicht, so daß hier, wie im Hamlet, der Stoff durch den ganz veränderten Charakter selbst fast ein anderer zu sein scheint. Auch ist er um mehr als die Hälfte erweitert durch die Verflechtung mit der Geschichte Gloster's und seiner Söhne, welche in der Sage wie im alten König Leir ganz fehlt, und wozu Shakspeare den Stoff, doch ebenfalls nur in den rohesten Grundzügen, wahrscheinlich aus einer Episode in Sidney's Arcadia (bei Collier: **Shakspeares Library Vol. II.**) entlehnte. Es ist bewundernswürdig und vertritt durchaus die Stelle einer neuen Schöpfung, was Shakspeare aus so dürrem Material herausgearbeitet hat, noch bewundernswürdiger, mit welcher Kunst er beide Stoffe in einander zu weben, und der alten Sage wie der modernen Novelle den Einen tiefen, welthistorischen Geist einzuhauchen gewußt hat. Die Charaktere Kent's und des Narren, wie im Grunde aller Personen in allen seinen Stücken, sind außerdem ganz sein Eigenthum.

Beim Macbeth dagegen hatte ihm die Sage, die hier schon mehr auf historischem Boden fußt, besser vorgearbeitet. Macbeth's Geschichte, die um die Mitte des 11ten Jahrhunderts spielt, trägt schon, wie sie Holinshed's Chronik erzählt (S. Collier a. a. O.), im Wesentlichen alle die tragischen Motive in sich, die Shakspeare in seinem Trauerspiele entfaltet. Auch im Verlaufe der Begebenheiten hat er wenig geändert, fast

nur zusammengedrängt, was in der Erzählung undramatisch auseinanderfällt; sämmtliche Charaktere finden sich ebenfalls in letzterer wenigstens in Umrissen angedeutet, sogar die Hexen und ihre Prophezeihungen fehlen nicht. Und dennoch muß man die Sage und das Drama unmittelbar zusammenhalten, um zu begreifen, welch' mächtiger Genius dazu gehörte, um aus diesem Stoffe diese Dichtung zu bilden; selbst der Charakter des Helden ist in wesentlichen Zügen verändert, und erst zu einem wahrhaft tragischen Charakter umgebildet (Vgl. Hiecke: Shakspeare's Macbeth S. 98.). Daß das Stück erst unter Jacobs Regierung verfaßt wurde, zeigt schon die Erscheinung der Könige aus Banquo's Stamme. Außerdem wich Shakspeare unstreitig aus Rücksicht für seinen Gönner darin von der Sage ab, daß er Banquo ohne Mitwissen und Schuld an der Ermordung Duncan's erscheinen läßt; auch diese kleine Höflichkeit ist indeß zugleich ein poetischer Vorzug, da durch Banquo's Mitschuld das tragische Gewicht der Grundidee des Stücks von Macbeth zum Theil auf ihn übertragen und dadurch zersplittert worden sein würde. Jacobs Abstammung von Banquo wird in den Zusätzen zu **Warner's Albion's England**, die 1606 zuerst im Druck erschienen, besonders hervorgehoben, und dürfte wohl erst seitdem allgemein bekannt geworden sein. Malone (**Chronolog. order etc. in Reed's Shaksp. II. 337** f.) setzte daher mit Zustimmung Tieck's, Chalmer's, Drake's und der besten englischen Kritiker unser Drama um 1606. Daß es nicht früher entstanden, scheint nach Charakter, Sprache und Composition, besonders wiederum wegen des tiefen, gewaltigen Ernstes der tragischen Weltanschauung, so gut als gewiß. Eher möchte ich glauben, daß es einige Jahre später erschienen sei, und dafür spricht die Bemerkung in einem neuerdings von Collier entdeckten handschriftlichen Tagebuche eines Dr. Simon Forman, wonach Macbeth am 20sten April 1610 im Globus aufgeführt ward (**Collier: New Particulars etc. p. 23.**). Es eröffnete also wahrscheinlich den Cyklus der Sommervorstellungen, und dazu erwählte man gern ein neues Stück. —

6. Titus Andronicus. Timon von Athen.

Ich fasse diese beiden Trauerspiele aus mehreren Gründen zusammen, besonders aber einer gewissen innern Verwandtschaft wegen und weil sie der Zeit nach höchst wahrscheinlich den

Anfangs- und Endpunkt der tragischen Kunst Shakspeare's bilden. Beide gegen einander gehalten, werfen ein eigenthümliches Licht auf das Wesen der letzteren, wie auf die in der Mitte stehenden Tragödien.

Titus Andronicus, ein beliebtes Volksstück, das nach einer Bemerkung B. Jonson's in seinem **Bartholomew Fair** (1604) bereits seit 25 — 30 Jahren auf der Bühne war und also 1587 — 88 entstanden sein muß, wird von Meres, einem Bekannten Shakspeare's, unter den zwölf Dramen erwähnt, die er in seiner angeführten Schrift von 1598 rühmend hervorhebt. Auch findet sich das Stück in der ersten Folioausgabe abgedruckt, die Heminge und Condell, ebenfalls Freunde Shakspeare's und Mitvorsteher des Globus, besorgt haben. Gegen historische Zeugnisse von solchem Gewicht kann keine Kritik aufkommen, geschweige denn die oft kleinliche und von einem falschen Geschmacke befangene der älteren Engländer, die an der Aechtheit des Stücks zweifelten, weil es nach ihrem Urtheile Shaksspeare's unwürdig sei; ferner weil viele (nach Malone's Zählung 20) Stellen Anspielungen und Bilder aus der antiken Mythologie und Geschichte, ja sogar lateinische Verse enthielten; weil keine einzige humoristische Scene darin vorkomme; weil die Verse ohne den Shakspeare'schen Gebrauch der zweisylbigen Schlußwörter in unveränderlicher Gleichmäßigkeit dahinfließen; endlich weil das Stück ohne den Namen des Dichters unter dem 6ten Februar 1594 in der Stationers-Halle eingetragen und gleichermaßen anonym in zwei älteren Ausgaben bei Lebzeiten des Dichters (1594 und 1611) gedruckt worden sei (**Reed's Shaksp. XXI.** 138. 140 f.). Der letztere Grund, der in unsern Zeiten der stärkste wäre, ist für Shakspeare's Zeit gerade der schwächste. Denn als das Stück zuerst auf der Bühne erschien, wurde nach damaliger Sitte und damaliger Schätzung solcher Productionen der Name des Dichters unstreitig gar nicht genannt, und mochte daher auch noch 1594 dem Buchhändler, der es sicherlich ohne Wissen und Willen des Verfassers zu ediren unternommen, unbekannt sein oder die Beisetzung desselben doch ganz überflüssig erscheinen, sofern das Stück nun einmal schon lange sein Publicum hatte und Namensautoritäten gar nichts galten. Findet sich doch auch auf den oben erwähnten drei Ausgaben von Romeo und Julia so wie auf mehreren andern Quartausgaben

(z. B. auf den drei alten Editionen von Heinrich V, auf der von Richard II. aus 1597, Heinrich IV. aus 1598) Shakspeare's Name nicht genannt. Die Ausgabe von 1611 ist ohnehin höchst wahrscheinlich nur ein neuer Abdruck der älteren, verlorengegangenen von 1594. Jene angeblich unshakspeare'schen Eigenheiten aber in Sprache, Versbau ꝛc. werden ganz erklärlich, ja nothwendig, sobald man bedenkt, daß der junge Shakspeare, eben so wie der junge Raphael, ohne Zweifel mit seinen ersten poetischen Versuchen an das Muster der älteren berühmten Meister, hier namentlich Marlowe's, bei dem sich alle diese Eigenheiten reichlich wiederfinden, sich angeschlossen haben wird. Es wäre im Gegentheil eben so sehr zu verwundern, wenn er dieß nicht gethan hätte, wie wenn seine ersten Versuche sogleich vollkommene Meisterwerke gewesen wären. Das ist Titus Andronicus allerdings nicht. Es ist im Gegentheil eben nicht schwer, die großen Mängel des Werks zu erkennen. Die vorgestellten Thaten und Schicksale sind gräßlich im höchsten Grade, und darin überbietet es eben so sehr die bekannten Wuth- und Kraftstücke Marlowe's, als es an tragischer Kraft und sittlichem Ernste über ihnen steht. Schandthaten sind auf Schandthaten gehäuft, und lösen in bewundernswürdiger Steigerung sich ab; wenn man glaubt, den Gipfel der unnatürlichsten Grausamkeit und Bosheit erreicht zu haben, zeigt uns plötzlich die nächste Scene eine noch höhere Spitze. Die Charaktere sind nur in rohen, dicken Strichen und grellen Farben skizzirt; ja ein Charakter wie der Mohr Aaron ist vielleicht, ich fürchte indeß, nur vielleicht völlig unwahr, weil er kein Mensch, sondern ein Teufel zu sein scheint. Freilich ist die Natur des menschlich Bösen am schwersten zu verstehen und am leichtesten zu verzeichnen. Die Entwickelung der Action eilt, wenn auch nicht eigentlich unbesonnen, doch in starken Schritten ohne nähere Motivirung vorwärts. Die Composition endlich rundet sich nicht recht ab, obwohl die große Fülle der Handlungen und Begebenheiten nicht ohne Kunst zusammengeordnet und in eine glückliche Uebersichtlichkeit gebracht ist. —

Das sind freilich nicht unbedeutende Mängel. Erinnert man sich aber an jene wilden Trauerspiele des seiner Zeit so gefeierten Marlowe und an andere Lieblingsstücke des englischen Publicums, wie die Spanische Tragödie, Soliman und Perseda ꝛc.,

so wird man es sehr natürlich, ja man kann sagen nothwendig finden, daß der überschwenglich reiche Dichtergenius Shakspeare's in übersprudelnder Jugendkraft gerade auf solche Abwege gerieth. Seine Kunstschule war ja vornehmlich nur seine eigne Kunstübung. Er mußte den damaligen Standpunkt der dramatischen Poesie, den er später weit hinter sich zurücklassen sollte, selbst erst durchschreiten; und daß er sich im Tragischen mehr zu Marlowe als zu Rob. Greene oder Peele hingezogen fühlte, lag in demselben Grunde, aus welchem sich Pindar nicht an Simonides, sondern an Stesichoros anschloß. Wie weit er gleichwohl seine Vorbilder in ihrer eignen Manier überflügelt, wird der Kenner der älteren englischen Tragödien leicht einsehen, wenn er nicht blos die Mängel, sondern auch die Vorzüge des Titus Andronicus näher in's Auge zu fassen sucht. Man kann nicht sagen: Shakspeare habe hier das Tragische mit dem Gräßlichen verwechselt; er hat vielmehr nur dem Tragischen die niedere, einseitige und darum ihm nicht ganz angemessene Form des Gräßlichen gegeben. Das Gräßliche *ist* an sich freilich nicht tragisch, aber es *kann* doch tragisch sein, weil es eben seinen Begriff nur in der äußern *Form* des menschlichen Thuns und Leidens hat. Einen Menschen durch einen Dolchstoß tödten, ist nicht gräßlich, wohl aber ihn in der Folterkammer zu Tode quälen. Tragisch bleibt Titus Andronicus immer, sofern auch hier das menschlich Große und Edle an seiner eignen Schwäche oder der ihm anhaftenden Einseitigkeit untergeht. Denn daß der Held des Stücks nicht ganz unverdient von seinem tragischen Schicksal übermannt wird, leuchtet ein, wenn man einerseits die ruhige Kaltblütigkeit betrachtet, mit der er Tamora's ältesten Sohn als Sühnopfer zur Schlachtbank führen läßt, — eine Grausamkeit, an der auch seine Söhne Theil nehmen, — andrerseits die leidenschaftliche Hitze, mit der er sein eignes Kind wegen einer verzeihlichen Widersetzlichkeit niederstößt, und zuletzt die furchbare, unmenschliche Rache, die er an der freilich eben so unmenschlichen Königin nimmt. Auch der poetischen Gerechtigkeit ist in dem gleichmäßigen Untergange, der zuletzt alle Verbrecher ereilt, Genüge gethan. Endlich darf man nicht übersehen, daß die historische Basis, auf der das Ganze steht, jene Zeit der späteren römischen Kaiserherrschaft ist, die so reich an schauderhaften Unthaten aller Art erscheint, daß die Geschichte der kühnsten

Phantasie fast noch den Rang abläuft. Der geschichtliche Charakter dieser Zeit bildet so entschieden den Hintergrund des Ganzen, daß es sich dadurch den historischen Dramen nähert, und daher auch nur aus dem Geiste jener Zeit betrachtet und erklärt werden darf. Dann aber wird man finden, daß sich das Tragische hier kaum anders darstellen ließ; und wenn das Gräßliche doch einmal historisch existirt, warum sollte das Tragische nicht auch einmal diese Form annehmen? Für zärtliche, schwachnervige Seelen ist die Tragödie in ihrer vollen weltgeschichtlichen Bedeutung nun einmal nicht geschaffen. Es gehören starke Schultern dazu, um die ganze Last des Tragischen im Leben der Menschheit zu tragen.

Nicht also darin liegt der Hauptmangel des Stücks. Wie viel Gräßliches zeigen uns allbewunderte griechische Tragödien, die Mythen von Atreus und Thyestes, Orest, Oedipus und dem thebanischen Kriege, die Fundgruben der griechischen Tragiker? Oder ist nicht auch Gloster's Schicksal im Lear gräßlich, ergreift uns nicht auch im Macbeth und Othello zuweilen der Schauder des Gräßlichen? Im Einzelnen also ist es durchaus zulässig; der Fehler liegt nur zunächst darin, daß das, was seiner Natur nach nur ein Einzelnes, Besonderes, ausnahmsweise Wirkliches ist, hier als die allgemeine, alleinige Form des Tragischen erscheint. Die Grundidee der ganzen Dichtung ist eben nur diese Ausartung des Tragischen in's Gräßliche, die freilich nothwendig eintritt, wenn im allgemeinen Verfall von Staat und Volk selbst der Gute und Edle, wie hier Titus, die nothwendigsten, festesten Bande der Natur zerreißt, Mutter- und Vatergefühl mit Füßen tritt. Aus dieser That entspinnt sich das ganze furchtbare Gewebe der folgenden Greuelscenen: erst dadurch wird Tamora's Furiennatur, Aaron's Bestiennatur aufgereizt. Wenn das Böse von dem Guten selbst in die Schranken gerufen wird, dann vernichtet es nicht nur sich selbst, sondern auch das Gute, das ja schon nicht mehr wahrhaft gut ist. Aus dieser Lebensansicht heraus ist das ganze Drama gedichtet; sie ist der organische, ideelle Mittelpunkt, in den alle Rhadien zusammentreffen. Das Gräßliche, so gehäuft, so zum gewöhnlichen, natürlichen Elemente des Lebens geworden, bedarf aber einer näheren Begründung. Es genügt nicht, einen allgemeinen Zustand des Verfalls zu supponiren, weil selbst in einem solchen

Zustande das Gräßliche noch nicht nothwendig die allgemeine Form des Tragischen ist. Allein selbst dieser Fehler würde immer noch erträglich und verzeihlich sein; es fehlt doch wenigstens nicht alle Motivirung. Der eigentliche Hauptmangel besteht darin, daß es dem Tragischen hier an allem und jedem versöhnenden Elemente gebricht. Titus Andronicus stirbt, ohne nur einmal zur Besinnung, zum Gefühl seiner Schuld, zur Unterwerfung unter den Willen der Götter gekommen zu sein, kurz ohne daß das Große und Schöne in ihm durch das tragische Pathos seine Läuterung und Verklärung, seine ideale Gestalt gewonnen hat. Eben so seine jüngeren Söhne; ja selbst Lavinia, deren Charakter doch edle Weiblichkeit sein soll, hält mit ruhiger Kälte das Becken, um das Blut der beiden Schlachtopfer aufzufangen, und fällt mitten in ihrer Beihülfe zu dem furchtbaren Mahle unter dem Dolche ihres eignen Vaters. Aaron, Tamora, Saturnin sterben, wie sie gelebt haben; und Lucius bezeichnet den Antritt seiner Herrscherwürde mit dem Befehle zu der unmenschlich grausamen Hinrichtung des Mohren. So schließt das Ganze mit einer himmelschreienden Dissonanz: wir behalten die trostlose Aussicht vor uns, daß es, wie es begonnen, so auch noch hinter dem gefallenen Vorhange fortgehen werde; wir wenden uns mit Abscheu von einer solchen Menschheit ab, ja wir werden fast zu der verzweifelten Frage genöthigt, warum ein solches Geschlecht überhaupt existire? —

Daß übrigens auch dieses Drama reich ist an einzelnen schönen, tiefsinnigen Gedanken und wunderbaren, eigenthümlich Shakspeare'schen Bildern, die wie Blitze das Ganze durchzucken, ja selbst einigen tief ergreifenden, hochpoetischen Scenen, versteht sich von selbst. Ich erinnere nur an die Scene des Pfeilabschießens und an das Zusammentreffen zwischen Titus und Tamora, die als Göttin der Rache dem für wahnsinnig gehaltenen Greise sich anmeldet. Auch die wunderbare Seelenstimmung des Letzteren, dieses Helldunkel zwischen Wahnsinn und planvoller Besonnenheit, zwischen spielender Gedankenlosigkeit und energischer Geistesgegenwart, ist bewundernswürdig tiefsinnig und treffend geschildert. Selbst ohne historische Zeugnisse würden daher solche Einzelheiten genügend beweisen, daß das Werk nur der jugendliche Versuch eines der ausgezeichnetsten Dichter sein könne.

Woher der Stoff des Stückes geschöpft sei, ist nicht mit

Sicherheit zu sagen. In der Stationershalle findet sich 1594 unter demselben Datum eine Ballade desselben Inhalts und Titels eingetragen. Wahrscheinlich indeß wurde sie, wie öfter geschah, erst nach dem beliebten Schauspiele verfaßt. Da nach **Paynters Palace of Pleasure** die Geschichte von Titus Andronicus damaliger Zeit sehr wohl bekannt war, so ist der Stoff keinen Falls Shakspeare's eigne Erfindung, vielmehr hielt er sich auch hier wieder ziemlich genau an seine Quellen. —

Timon von Athen ist unstreitig eines der letzten Trauerspiele des Dichters; vielleicht das allerletzte. Malone setzt es um 1609 vor Othello, weil doch in diesem Jahr die dramatische Muse des Dichters nicht ganz müßig gewesen sein, und weil North's Uebersetzung des Plutarch, woraus er die beiden (nach Malone's Anordnung) unmittelbar vorangegangenen Stücke, Cäsar, und Antonius und Cleopatra geschöpft habe, ihn auch zur Bearbeitung dieses Stoffes veranlaßt haben dürfte, (**Chronolog. Order etc. in Reeds Shaksp. II. 348 f. 354**). Allein diese Gründe sind offenbar sehr schwach. Denn ob Shakspeare aus North's Plutarch oder aus Paynter's weit älterem **Palace of Pleasure**, in welchem sich Timon's Geschichte ebenfalls aufgenommen findet, oder vielleicht aus einem alten akademischen Drama, das sich handschriftlich erhalten hat und vor kurzem veröffentlicht worden ist (**Timon, a Play, new first printed. Ed. by the Rev. A. Dyce Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1842**), geschöpft habe, läßt sich gar nicht bestimmen. Noch weniger Gewicht haben die kleinen Umständchen, welche Chalmers aufsticht, um zu beweisen, daß das Stück noch unter Elisabeths Regierung verfaßt sein müsse, an die aber Drake beifällig seine Kritik anhängt, und es daher schon in's Jahr 1602 placirt (**Chalmers: Supplemental Apology p. 391. Drake II. 446**). Dergleichen Dinge machen es höchstens wahrscheinlich, daß das Stück nicht vor 1602 verfaßt sei. Die an Schwerfälligkeit gränzende Gewichtigkeit jedes Worts, das Zusammengeballte, zuweilen Ungeordnete des Gedankens, die abspringende Sonderbarkeit der Wendungen und die Zerrissenheit und Dunkelheit der Sprache, die hier ihren höchsten Grad erreicht hat, vor Allem aber die stellenweise Unklarheit des Zusammenhanges, besonders Akt III. Sc. 5, wo es ganz ungewiß bleibt, wer der unglückliche Freund ist, für welchen Alcibiades so dringende Fürsprache einlegt, daß er selbst deshalb verbannt wird, endlich

einzelne Stellen wie Akt III. Sc. 6, wo gerade Timon's nächste Freunde Lucius, Lucullus, Sempronius und Ventidius fehlen, und Akt V. Sc. 2. die ungenügende Art, wie der Held des ganzen Dramas von der Bühne abtritt, so daß man nicht weiß, ob und warum er gerade jetzt stirbt; — dieß Alles hat mich auf die Vermuthung gebracht, daß dem Stücke wohl die letzte Feile fehlen dürfte, vielleicht weil den Dichter der Tod oder sein Rückzug nach Stratford daran verhinderte. Doch genügt es mir, wenn man nur die in der Sprache, Composition und dem Charakter des Ganzen liegenden Gründe für hinreichend anerkennt, um dem Stücke einen der letzten Plätze unter den Shakspeare'schen Trauerspielen anzuweisen. Daß es noch bei Lebzeiten des Dichters aufgeführt worden, wie doch von Othello gewiß ist, läßt sich nicht darthun. Gedruckt wurde es erst in der Folioausgabe von 1623.

Um in den innersten Kern des wunderbaren Drama's einzudringen, kommt Alles darauf an, Timon's Charakter zu verstehen. Fr. Horn, obwohl er wie immer nur charakterisirt, hat ihn dennoch im Wesentlichen mißverstanden. Timon hat sich nicht blos durch Verschwendung seines großen Reichthums, durch Gastmahle und Trinkgelage ꝛc um die Menschen verdient gemacht, daß man ihn fragen dürfte: was hast du denn gethan, um so allgemeine Liebe und Verehrung fordern zu dürfen? Er hat sein Blut für sein Vaterland verspritzt; er war nicht nur ein tapferer Krieger, sondern ein so bewährter Feldherr und Staatsmann, daß Senat und Volk von Athen an ihn als die letzte Hülfe in der Noth sich wenden. Er hat nicht bloß Schmarotzer und niederes Volk, sondern auch die Ersten und Mächtigsten Athens zu seinen Freunden zählen dürfen. Geboren und aufgewachsen im höchsten Ueberflusse des Lebens, in einem wohlgeordneten Hausstande und unstreitig unter den Augen höchst edler Eltern, treuer Lehrer und Diener, glücklich und groß durch Reichthum wie durch die Fülle edler Anlagen, darum geliebt und geschmeichelt von allen Menschen, hat er sich gewöhnt, auch alle Menschen für eben so edel und tugendhaft zu halten, als er selbst ist; ohne Eitelkeit und Hochmuth nimmt er sie alle für seine Brüder, Glieder Einer großen Familie, die nur Ein gemeinschaftliches Erbe von den freundlichen Göttern, jeder einen Theil zu seiner Verwaltung, erhalten haben. Darum ist ihm sein eigner Reichthum nur ein Gemeingut Aller; darum nimmt er gern an, um doppelt und dreifach

zurückzuerstatten; darum ist ihm sein äußeres Glück nichts, die Liebe der Menschen Alles. Er kennt die Menschen nicht, weniger aus eigner Schuld, als weil sie sich ihm bisher nicht zu erkennen gegeben, nicht anders wenigstens als nur von der Einen lichten Seite. Seine Liebeswuth, sein Tugendrausch ist daher freilich ein großer Irrthum, aber ein Irrthum, unendlich viel schöner und edler als die leidige Wahrheit. Wer will ihn tadeln, daß er im Aufschwunge seiner reinen Phantasie und seines edlen Gefühls die Menschen nimmt, wie sie sein *sollten*, und wie er selbst zu sein glaubt? Ist doch jene empirische Verständigkeit, die über solche Idealisten mitleidig lächelt, die ärmlichste, prosaischste Philisterhaftigkeit, deren Erfahrungsschatz, worauf sie stolz ist, mit jeder Vermehrung sie selbst nur ärmer und dürftiger macht!

Was ist nun der wahre Grund, daß dieser edle, herrliche Charakter so elend zu Grunde geht? Gefühl und Phantasie sind offenbar seine vorherrschenden Seelenkräfte; darin hat er seine ganze Energie, ihnen überläßt er sich völlig im ruhigen Gange des Lebens. Verstand, Scharfsinn, Witz scheint er nur für besondere Fälle, in der Noth zu besitzen; sie schlafen, so lange nicht eine äußere Anregung sie in Thätigkeit setzt. Solche Menschen haben wohl einen großen Gedanken- und Geistesreichthum, aber nur einseitig für Ein Gebiet; Alles pflegt sich bei ihnen um einen Grund- und Hauptgedanken zu drehen, und so erfindungsreich daher Timon in seiner aufopfernden Menschenliebe ist, eben so unerschöpflich, geistreich und consequent ist er im Ausdruck und der Ausübung seines Menschenhasses. Idealisiren ist das Lebensprincip seiner geistigen Thätigkeit. So hat er zu allererst sich selbst idealisirt, nicht aber blos subjektiv, sondern auch objektiv: er *handelt* auch so, wie er sich selbst aufgefaßt hat. So excentrisch daher zuerst seine Liebe und Achtung gegen sich und alle Andern erscheint, eben so excentrisch ist nachher sein Haß und seine Verachtung gegen sich und Alles was Mensch heißt. Das ist der Fehler seines überaus sanguinischen Temperaments, dem eine fast gleiche Dosis des cholerischen beigemischt ist. Dieses Idealisiren, diese Fülle der Phantasie und Empfindung läßt ihn zu keiner vollständigen Erkenntniß *seiner selbst* kommen. Er hat nie das Bewußtsein seiner *eignen* Schwäche und Mangelhaftigkeit zu Worte kommen lassen, obwohl doch schon darin, daß er an die Möglichkeit derselben gar nicht hat denken mögen, weil es

ihm störend und unbequem war, der Beweis für ihr Dasein liegt. In seinem Tugendrausche hat er die leise Stimme des Gewissens überhört, die ihm gesagt haben würde, daß gerade seine Liebeswuth und Aufopferungssucht selbst, jenes Geizen nach Freundschaft und Verehrung für sich wie für Andere, thöricht, verkehrt, selbstsüchtig sei, weil es eben nur ihn selbst und den Kreis, dessen Centrum er war, zum Mittelpunkte des ganzen Daseins machte. Das ist die schwere unmoralische Einseitigkeit, die auf ihm lastet und ihn zuletzt erdrückt: er hat stets nur an sich und seine Umgebung, nie an die Gottheit, nie an die Menschheit, nie an das allgemeine wahre Beste des Menschen gedacht; die Menschen, die einzelnen Individuen waren ihm die Menschheit, die sporadische Masse des Einzelnen galt ihm für das Ganze, die (quantitative) Allheit für die (qualitative) Allgemeinheit; die rückhaltlose Hingebung, die das Ganze fordert und dem Ganzen gebührt, übertrug er demgemäß auf die Einzelnen; auf sie allein hatte er seine Sache gestellt, und darum war sie auf nichts gestellt. Sobald daher diese alleinige Stütze zusammenbricht, alsobald ist auch sein ganzes Leben und Wesen zerknickt und vernichtet. Er fällt nothwendig aus dem einen Extrem in das andere, aus der falschen allgemeinen Menschenliebe in die eben so falsche allgemeine Menschenverachtung, weil das verbindende Mittelglied zwischen den Gegensätzen, das innere, organische, allgemeine Centrum des menschlichen Daseins fehlt. — Aber nur jene idealisirte Menschenliebe war sein Lebenselement; der eben so idealische Menschenhaß ist Stickluft für ihn, in der er nicht lange athmen kann: die Vernichtungswuth gegen sich und die ganze Menschheit muß ihn selbst zuerst vernichten.

Das ist die Grundidee dieser tiefsinnigen Dichtung, wodurch sie sich an Romeo, Othello, Lear, Macbeth und Hamlet würdig anschließt. Wie in diesen fünf Meisterwerken die besonderen Hauptgrundlagen des menschlichen Daseins: Brautstand, Ehe, Familienleben, der Staat mit der ihn gründenden und beherrschenden Willenskraft, endlich die Tiefe des Gedankens und seine Schöpferkraft sich schwach und gebrechlich zeigen, wenn der Mensch, sei er auch noch so groß und edel, einer von ihnen einseitig sich hingiebt, auf sie allein, unter Verletzung aller übrigen und der allgemeinen Ordnung der Dinge, sein Leben baut; so ist es hier das allgemeine Verhältniß zwischen dem Einzelnen und der

ganzen Menschheit, das sich als eben so morsche Stütze erweist, wenn es in einseitiger, abstracter Allgemeinheit gefaßt und seine nothwendige organische Gliederung nach seinen einzelnen Momenten, nach Brautstand, Ehe, Famlienleben ꝛc. übersehen, wenn also das Einzelne über dem Ganzen vergessen und verletzt wird. Und wie dort die bräutliche Liebe und weiter die Liebe der Ehegatten, die Liebe zwischen Eltern und Kindern, die Bürger- und Vaterlandsliebe, so ist es hier die allgemeine Menschenliebe, die unmittelbar zum tragischen Pathos umschlägt, wenn sie, in ihrer Einseitigkeit zur Menschenvergötterung gesteigert und die Menschen mit der Menschheit verwechselnd, völlig unterschiedslos sich hingiebt, und damit das Recht der bräutlichen, der Freundes-, der Elternliebe ꝛc. vergißt und verletzt. In ihrem innersten Kerne gefaßt tritt sonach die Tragödie in ein bedeutungsvolles, ideelles Verhältniß zu Romeo und Julia, Othello, Lear und Macbeth: sie bildet gleichsam die andere, ergänzende Hälfte zu letzteren: dort die Liebe in ihrer besondern Beziehung zu den einzelnen organisch gegliederten Kreisen, in welche das Ganze der Menschheit sich unterscheidet, hier die Liebe in ihrer allgemeinsten Beziehung zu diesem Ganzen selber. Damit ist die Sphäre des Gemüthslebens, deren Mittelpunkt und regierende Potenz die Liebe ist, erschöpft und in allen ihren Hauptgebieten innerhalb der tragischen Weltanschauung zur Darstellung gebracht. Ihr tritt Hamlet als Repräsentant der Sphäre des Geistes- und Gedankenlebens in organischem Gegensatz gegenüber, während Macbeth auch zwischen diesen Gegensätzen in der Mitte steht, indem er zugleich die Sphäre des Willens und der Thatkraft vertritt, in welche, für das Drama wenigstens, die beiden andern Sphären nothwendig einmünden. —

Bewundernswürdig ist es, wie der Dichter einen so spröden Stoff, als ihm die Geschichte Timon's darbot, zu lebendiger, drastischer Action zu gestalten gewußt hat. Dieß gelingt ihm theils durch die thätigen Beziehungen, die er auch hier zwischen dem Leben und Schicksale des Einzelnen und dem Ganzen des Volks und Staats walten läßt, vornehmlich aber durch einen dreifachen Gegensatz, in den er Timon's Charakter gegen die übrigen Hauptpersonen des Stücks gestellt hat. Zuerst gegen dessen nichtsnutzige Schmeichler und Schmarotzer, welche die gleiche Freundschaft, Freigebigkeit und Menschenliebe affektiren, um von Timon's Mark

und Bein zu zehren. Sie sind alle gleichtaube Nüsse, im Grunde sich ähnlich wie ein Ei dem andern; und doch hat der Dichter mit treffender Ironie jedem noch seinen besondern Schatten zu geben gewußt, wie sich namentlich in der verschiedenen Art, womit sie Timon's Bitten um Hülfe aufnehmen und abweisen, kundgiebt. Mit dieser geflickten Lumpenfreundschaft contrastirt die wahre, warme Liebe von Timon's Dienerschaft, besonders seines Hausverwalters Flavius, den Timon für den einzigen Menschen erklärt. In einem überbildeten, sittenverderbten Staate, in welchem die Senatoren Wucher treiben, das Volk, dem Luxus und der Schlemmerei ergeben, die Besten aus seiner Mitte verbannen und untergehen läßt, das Heer, von Huren begleitet, gegen das eigne Vaterland zu Felde zieht, flüchtet sich oft der Rest der Tugend und Sittlichkeit gerade in die niedrigsten Klassen. — Den Gegensatz zu Timon, dem wahren Menschenhasser, bildet sodann der Cyniker Apemantus, mit seiner selbstgemachten Misanthropie. An ihn wird mit Recht die Frage gerichtet: was hast du *für* die Menschen gethan, daß du sie so gründlich hassen und verachten dürftest? Er ist selbst nur halb Mensch, hat stets nur ein halbes Menschenleben gehabt, und so behandelt er denn auch sich und die Menschen auf eine mehr hündische Weise. Weil ihm das Glück seine besten Gaben versagt hat, weil er auf keinem andern Wege zu Bedeutung und Ansehen gelangen kann, so benutzt er seinen Geist, seinen reichen Witz und seine nicht gemeine Willensstärke, um sich durch eine cynische Lebensart und durch die unverschämteste Frechheit, mit der er beißend und schimpfend über Alles herfällt, geltend zu machen. Die Verachtung, in die er sich selbst setzt, schützt ihn vor jeder Ahndung. Beleidigungen von ihm sind keine Beleidigungen; selbst der wahrste Vorwurf aus seinem Munde verliert seine Wahrheit und Kraft. So geht er um wie ein lächerliches Gespenst, unnütz, sich selbst und andern zur Last, das warnende Beispiel einer ganz ähnlichen, nur umgekehrt-verkehrten Lebensansicht wie die des Timon. Zuletzt wird er von letzterem in seinem eigenen Fache weit übertroffen, und wir dürfen annehmen, daß er an dieser Kränkung krank geworden oder sich gebessert haben wird. Alcibiades endlich vermittelt einerseits die Beziehungen zwischen dem Einzelleben des Haupthelden und dem Gesammtleben des Staats und Volks, andrerseits steht auch er in einem bestimmten Gegensatze zu Timon: er, wie

alle übrigen Charaktere, sind durchaus nothwendige Glieder im Organismus des Ganzen, nothwendig zur Entwickelung der Grundidee wie für den daraus wiederum nothwendig folgenden, oben angedeuteten Fortschritt der Action. Er nämlich stellt in seiner Person die rechte Art dar, wie man ein solches Volk, solche Menschen behandeln müsse. Er vertreibt Unrecht mit Unrecht, Gewalt mit Gewalt, und predigt Vernunft und Sitte mit dem Schwert in der Hand. Aber seine rechte Art, das Leben zu handhaben, paßt sich nur für diese unrechte Menschheit, für dieses sittenlose Volk, und so ist sie selbst nur die unrechte, unsittliche.

Allein gerade daß Alcibiades zuletzt Recht zu behalten scheint, das eben ist der Fehler des Stücks. Auch ihm mangelt das erhebende und versöhnende Moment des Tragischen, und darin besteht seine oben behauptete Verwandtschaft mit dem Titus Andronicus. Hat Alcibiades Recht, so ist das Leben nicht des Lebens werth; so giebt es kein göttliches Regiment in der Weltgeschichte; so müßte man jammernd mit Flavius ausrufen:

— — — Wie ist Natur verdreht,
Wenn Allzugut als schlimmste Sünde steht;
Wer hilft durch Tugenden noch And'rer Nöthen,
Wenn sie nur Götter schaffen, Menschen tödten!

so würde nur Sünde und Unrecht herrschen, und höchstens an einander selbst ihr gegenseitiges Correktiv haben. Damit schlägt aber die tragische Weltanschauung um in die komische, ohne daß doch die letztere zu ihrer vollen Gültigkeit kommt. Trotz des Aufwandes von Kunst, womit auch hier die einzelnen Nebenmotive sich mit der Grundidee zusammenschließen und diese in mannichfaltigen Farben und Schattirungen abspiegeln, so daß sich wiederum die große, ächt dramatische, so oft bezweifelte Kraft des Dichters in der Zusammenordnung aller einzelnen Theile zu Einem organischen Ganzen im glänzendsten Lichte zeigt; trotz aller einzelnen Schönheiten und der tiefsinnigen, das Ganze tragenden und abschließenden Grundidee, verlassen wir daher doch die Dichtung mit dem unmittelbaren Eindruck einer unaufgelösten Disharmonie, die sich durch das menschliche Dasein hinzieht. Daß diese wirklich in ihm ist und wirkt, — wer wollte es leugnen? Aber das menschliche Leben ist nicht blos Dissonanz; es trägt auch den Keim zur Auflösung derselben in sich. Und dieser Keim wird

uns hier nicht gezeigt; wir können ihn nur erblicken mit Hülfe der über die Darstellung hinausgehenden Reflexion und unter der Bedingung, daß wir den Glauben daran schon in uns selbst mitbringen.

So schön daher auch Timon von Athen die künstlerische Laufbahn Shakspeare's im Gebiete des Tragischen beschließen würde, indem nirgends deutlicher als hier das erhabene Bewußtsein des Dichters von der Nichtigkeit des menschlichen Daseins in seiner äußern, endlichen Erscheinung, und damit von seiner wahren Wirklichkeit in seiner inneren, über es selbst hinausgehenden Unendlichkeit sich abspiegelt, nirgends klarer die Rückkehr des Dichtergeistes aus dem äußerlichen Streben und Treiben in die Stille einer entsagenden, die Welt hinter sich zurücklassenden Sehnsucht angedeutet ist; so scheint doch seine Bahn zu diesem Ziele nur durch schwere Kämpfe hindurchgegangen zu sein; und wenn wir dieß Trauerspiel mit seinen andern wahrscheinlich spätesten Arbeiten zusammenhalten, so werden wir nicht läugnen können, daß seine Weltanschauung nach der künstlerischen Seite hin sich in seinen letzten Jahren etwas getrübt haben müsse. Schon im Macbeth und Othello tritt das versöhnende Element des Tragischen, jener milde Glanz der sinkenden Sonne, wie er Romeo's, Lear's, Hamlet's Untergang bescheint, nicht in gleicher Kraft und Klarheit hervor. Ueber dem Wintermährchen, über Cymbeline, dem Sturm und im Einzelnen schon über Maaß für Maaß liegt ein tiefer, gewichtiger Ernst, fast zu schwer für das bunte Spiel der komischen Muse. Immer mehr verdunkeln sich die Schatten, bis endlich im Timon die Nacht hereinbricht, und nur noch jenseit der Darstellung wie jenseit des irdischen Daseins der heitere Tag leuchtet. — Man kann schwerlich den Menschenhaß mit solcher Energie und Wahrheit schildern, ohne ihn zum Theil in einzelnen Stunden selbst erlebt zu haben. Shakspeare's Seelenstimmung muß vorübergehend der Timonischen verwandt gewesen sein: sonst läßt es sich nicht erklären, warum er gerade diesen Stoff, der sich zu einer dramatischen Bearbeitung keinenfalls besonders empfahl, dennoch auswählte. Auch gab es äußere Gründe und Anlässe genug, wodurch dem Dichter in seinen letzten Jahren seine künstlerische Thätigkeit, und wenn er von ihr aus zurückschaute, sein Leben verbittert worden sein dürfte (Vergl. oben S. 202 f.). Er mußte es erleben, wie das, woran er seine ganze

Geisteskraft verschwendet hatte, von rohen Händen entweiht und beschmutzt wurde; er mußte es sehen, wie nicht nur die ächte Poesie und mit ihr die poetische Kraft und Tiefe derjenigen Weltanschauung, in welcher er selbst gelebt und die Wahrheit gefunden zu haben glaubte, aus dem Sinne der Zeit verdrängt wurde, sondern auch die Nation selbst in sittlicher wie in politischer Beziehung tiefer und tiefer sank; er mußte es ahnen, daß damit auch er und seine ganze Thätigkeit bald, vielleicht auf immer vergessen sein werde, wie denn auch wirklich seine eigne Nation ein ganzes Jahrhundert hindurch kaum wußte, daß aus ihrem Schooße der größte Dichter aller Zeiten hervorgegangen sei. So mochte sich denn wohl vorübergehend die Verstimmung seiner Seele bis zur schreienden Dissonanz steigern, die er dann in einer entsprechenden Dichtung zu verkörpern und damit abzuschütteln suchte. Dafür scheinen mir im Timon außer dem Charakter des Ganzen namentlich die starken satirischen Geißelhiebe auf eine feile, dem momentanen Geschmacke der Menschen dienstbare Kunst zu sprechen, die schon für sich allein die späte Entstehung des Dramas (mindestens nach 1605) verbürgen würden. —

Doch was bedürfen wir der äußern Ursachen und Verhältnisse, um jene eigenthümliche Seelenstimmung Shakspeare's, aus welcher Timon seiner ganzen Grundidee nach hervorgegangen sein muß, zu erklären. Ich habe schon oben daran erinnert, wie ein gewisses Mißbehagen an ihrer Thätigkeit, ja am Menschen und der ganzen Menschheit, Unlust am irdischen, Sehnsucht nach einem höheren, idealen Dasein, — der Ausdruck eines himmlischen Heimwehs, — am Abend ihres Lebens gerade die höchsten Künstlergenien mehr noch als andere Menschen zu ergreifen pflege. Ist es doch vorzugsweise die Kunst, welche nicht blos das Haupt frei in den Himmel erhebt, um von seiner unendlichen Herrlichkeit einige dunkle Ahnungen oder dürre Begriffe zu erhaschen, sondern hineinblickt mit dem begeisterten Auge der Phantasie, und lebendige Bilder und Gleichnisse, aber auch die heißeste Sehnsucht zurückbringt. —

II.

Shakspeare's Komödien.

Man kann, wie bemerkt, unter Shakspeare's Lustspielen zwei Hauptgattungen unterscheiden, keineswegs aber schlecht hin

von einander trennen. Es giebt bei Shakspeare kein rein phantastisches, kein reines Intriguen-Lustspiel. Beide Elemente, das Phantastische wie das Intriguante, sind eben nur die beiden Hauptmomente derselben Idee des Komischen, nicht zwei wesentlich verschiedene Kunstformen, sondern nur die beiden Seiten derselben Kunstform. Daher kann es denn auch Lustspiele geben, in denen beide Elemente zu so gleichem Maaße sich verschmelzen, daß keines entschieden vorherrscht. Diese Zwittergattung würde also den Mittel- und Uebergangspunkt bilden zwischen den beiden gewöhnlichen Arten. Ein solches Lustspiel stelle ich an die Spitze, weil es gleichsam als Prototyp der Shakspeare'schen Auffassung des Wesens der Komödie angesehen werden kann, und lasse ihm zu beiden Seiten zunächst die Reihe der mehr phantastischen, sodann die Reihe der Intriguen-Lustspiele folgen.

1. Der heilige Drei-Königs-Abend oder Was Ihr wollt.

Man erinnere sich, daß schon oben das Wesen des Phantastischen nicht blos in die wunderbare, der gemeinen Wirklichkeit widersprechende Gestaltung der äußern Form des Lebens gesetzt, sondern davon noch ein innerlich Phantastisches unterschieden wurde, das seine Bedeutung wesenlich in der Macht der reinen (subjektiven und objektiven) Zufälligkeit hat, also in einer ideellen Launenhaftigkeit, in einer innern Grund- und Zwecklosigkeit, möge diese auf dem Spiele des äußern Zufalls selbst, oder in der Willkühr und dem Irrthum, der Narrheit und Verkehrtheit der Menschen beruhen. Wenn man dieß festhält, so wird man in «Was Ihr wollt» leicht das phantastische Colorit erkennen. Das äußere Leben hat ganz die gewohnten Formen der gemeinen Wirklichkeit; denn auch die große Aehnlichkeit zwischen den Zwillingsgeschwistern Viola und Sebastian ist, wenn auch selten, doch nichts Ueber- oder Unnatürliches; aber das innere Leben und sein Zusammenhang mit dem äußern zeigt die wunderlichsten Erscheinungen, seltsame Einfälle und noch seltsamere Zufälle, Begebenheiten und Verwickelungen. Da zeigt sich das Phantastische einerseits in dem willkührlichen Einfall der Viola, einmal den Mann zu spielen, in der sehr willkührlichen Liebe des Herzogs zu Olivia, der eben so willkührlichen und plötzlichen Neigung der letzteren zu der verkleideten Viola und in der schließlichen Bekehrung beider, in welcher der Herzog Viola, Olivia aber den Bruder

der letztern heirathet; nicht minder in dem tollen Einfalle des Junker Andreas von Fieberwang, sich um Olivia zu bewerben; andererseits in den durch den Zufall herbeigeführten Verwickelungen, in der zufälligen Rettung Sebastians, in dem zufälligen Zusammentreffen desselben mit Viola in Illyrien, in der zufälligen Begegnung mit Olivia, mit Andreas und Tobias u. s. w. Das Intriguenhafte dagegen tritt hervor in der Absichtlichkeit Viola's, in ihrer Verkleidung sich um Olivia zu bewerben, um sie von ihrer Grausamkeit gegen den Herzog zu heilen, so wie namentlich in den von Maria, Tobias und Fabian mit Malvolio und dem Junker Andreas gespielten Neckereien.

Schon aus der ganzen Anlage geht also hervor, daß hier alle Motive und Hebel der komischen Weltanschauung in Bewegung gesetzt sind. Nicht nur die subjektive Willkühr, Irrthum, Thorheit und Verkehrtheit, sondern auch die äußere objektive Zufälligkeit, nicht nur barocke Einfälle und Pläne, sondern auch das Spiel wohlüberlegter Intriguen begegnen und durchdringen sich zu einem vielgestaltigen Ganzen. Alle Hauptelemente der komischen Weltanschauung sind concentrirt, und gerade dadurch, daß sie sich wiederum gegenseitig paralysiren, die subjektive Willkühr durch die objektive Zufälligkeit und diese durch jene aufgehoben, die Absicht der angesponnenen Intrigue durch einen Zufall vernichtet (wie mit dem Duell zwischen Andreas und Viola) und umgekehrt die Folgen eines Zufalls durch eine Intrigue beseitigt werden, (wie in dem Verhältniß Viola's und ihres Bruders zu Olivia), gerade dadurch bewährt sich hier die gewandte Dialektik der Shakspeareschen Ironie, welche alle Verkehrtheit und Thorheit, alle Launenhaftigkeit und Zufälligkeit, so wie den Kampf der Intriguen gegen einander in ihr eignes Nichts auflöst, so daß am Ende eine innige Harmonie hervortritt und das Rechte und Vernünftige den Platz behauptet.

So prägnant sich hiernach die allgemeine komische Weltanschauung in dem Stücke ausspricht, um so schwerer ist es zu sagen, was denn nun die besondere Modification derselben sei, welche die individuelle Grundidee gerade dieses Lustspiels bildet. Umsonst sieht sich der denkende Leser auch nur nach einem Fingerzeig um, der ihn in dieser Gesammtmasse aller Elemente der komischen Weltanschauung zurechtwiese, um zu erkennen, welche denn von allen die Hauptseite sei, auf welcher von allen das

Gewicht liegen solle. Es könnte scheinen, als sei es auf eine komische Darstellung der Liebe abgesehen, die schon für sich allein allerdings Stoff eines Lustspiels sein kann, sofern sie eine wesentliche Grundlage des menschlichen Daseins bildet, und von ihr aus betrachtet, das Leben einen eigenthümlichen Anblick gewährt. Allein zu einer wirklichen, in diesem Sinne bedeutsamen Liebe kommt es gar nicht. Die Liebe erscheint vielmehr blos wie eine Laune der Phantasie, ein schillerndes Farbenspiel der Empfindung, ein buntes Kleid, in das die Seele sich hüllt und das sie mit der Mode wechselt. Des Herzogs Leidenschaft für Olivia lodert eben so plötzlich in Flammen für Viola auf, als der letzteren Herz sich für ihn entzündet; Olivia's Neigung zu Viola ist ganz zufrieden gestellt mit der Substitution des Bruders, der sich seinerseits ohne Umstände gegen die Schwester eintauschen läßt; und die Zärtlichkeit Malvolio's und des Junkers Andreas für Olivia ist nun gar eine bloße Seifenblase. Ja selbst die Freundschaft Antonio's für Sebastian hat ganz denselben Charakter der Zufälligkeit und Grundlosigkeit. So erscheint die bunte Launenhaftigkeit der Liebe nur als der Haupthebel für das heitere Spiel des Lebens, das sich hier vor unsern Augen entfaltet. Eine andere besondere Anschauung desselben läßt sich aber gar nicht erdenken.

In der That ist es daher wohl Shakspeare's Absicht gewesen, dem Stücke gar keine besondere Grundidee zu geben. Die komische Weltanschauung selbst sollte seine Grundidee bilden; und insofern ist es gleichsam als ein Normal-Lustspiel im Shakspeareschen Style zu betrachten. Darum ließ Shakspeare alle Hauptmotive der komischen Weltanschauung zusammenspielen; darum wußte er jede von allen so in's Gleichgewicht mit den übrigen zu setzen, daß keine eine Herrschaft über die andere behaupten kann; darum endlich vermied er im Stücke selbst sorgfältig jede Andeutung auf eine besondere Modification der komischen Weltanschauung, wodurch der Zuschauer doch nur hätte irre geleitet werden können. Er wollte uns das Leben ganz so zeigen, wie es die komische Weltanschauung überhaupt auffaßt, als eine wunderbar verschlungene, sinnige Arabeske, ein Reich des Widerspruchs und des Scheines, ein phantastisches Chaos voll Zufall und Willkühr, Irrthum und Verkehrtheit, Plänen und Intriguen der Sterblichen, das nur durch die in ihm selbst waltende Dialektik der Ironie zur Ordnung kommt.

Nur im Titel giebt der Dichter, wie es sich gebührt, Wink und Aufschluß darüber, wie das Ganze zu nehmen sei. Der Heilige Drei-Königs-Abend nämlich war das Vorspiel der lustigen Faschingszeit; an diesem Tage wurden allerlei heitere Spiele und Possen getrieben; der Bohnenkönig, der durch eine in einen Kuchen verbackene Bohne, also durch reinen Zufall gewählt ward und sodann eine Königin sich erkiesen mußte (Drake I. 127 f.), hatte ein burleskes Reich zu stiften, seinen Befehlen mußte pünktlich gehorsamt werden, und in der verkehrten Welt dieser wohlgegründeten grundlosen Monarchie ließ nun jeder seiner Laune und seinem Witze völlig die Zügel schießen. Auch Glücksspiele waren an diesem Abende ausnahmsweise erlaubt, und Tieck bemerkt mit Recht, daß auch im Stücke selbst Sebastian, Viola und Maria, denen man auch den Herzog und Olivia noch beirechnen kann, große und ansehnliche Loose in der Lotterie des Lebens gewinnen, und nur Malvolio, der schon den reichsten Gewinn ausgezahlt in Händen zu haben glaubt, mit einer Niete durchfällt. Der Titel also entspricht ganz dem Wesen und Sinne des Stükkes, das ja das Leben selbst wie einen heil. Drei-Königs-Abend, als ein heiteres, phantastisches Bohnenfest zur Schau stellt. Noch deutlicher und bezeichnender ist der zweite Titel: «Was ihr wollt.» Dieser bezieht sich zwar auf das Verhältniß zwischen dem Publicum und dem Stücke, nicht aber, wie man gemeint hat, in dem überall unzulässigen Sinne, als wolle die Poesie geben und darstellen, was die Zuschauer nur immer wollen. Denn das ist nicht der Fall; die Poesie schafft vielmehr, was *sie* will, und das, was sie giebt, ist durch innere Nothwendigkeit eben so, wie es ist. Allein weil die Grundidee des Stücks die allgemeine komische Weltanschauung selbst ist, weil diese nicht besonders modificirt erscheint, sondern alle Motive und Elemente derselben zugleich ausgeschüttet werden, so ist es dem Zuschauer überlassen, sich daraus zu entnehmen, was er will, dem Ganzen die besondere Bedeutung und Beziehung zu geben, die ihm beliebt, und die er für seine Verhältnisse und seine Individualität gerade brauchen kann. —

Wäre es nöthig, so würde sich durch eine genauere Betrachtung der *Hauptcharaktere* die angegebene Grundbedeutung des Ganzen noch klarer herausstellen lassen. Viola ist insofern die Heldin des Stücks, als von ihr und ihrer Verkleidung das ganze

Spiel ausgeht und im Gange erhalten wird. Gleichwohl ist ihr Charakter nur in dünn aufgetragenen, zarten, ätherischen Farben angedeutet und aus wenigen einfachen Elementen zusammengefügt. Er besteht gleichsam nur in dem anscheinenden Widerspruch eines zarten, sanften, gefühlvollen, sehnsüchtigen Herzens, das «tiefgelehrt in der Wissenschaft der Liebe», in jungfräulicher Scheu sich in sich selbst zurückzieht, mit einem kecken, witzigen und phantasiereichen Geiste, der ihr allerlei muthwillige und seltsame Einfälle zuflüstert und dem sie aus innerer Lust am Romantischen und Phantastischen unwillkührlich folgt: dadurch geräth sie in Situationen, die ihr Angst und Verlegenheit bereiten, weil sie andrerseits nicht den Muth und die praktische Gewandtheit, der ihr geistesverwandten Portia (im Kaufmann von Venedig) besitzt. Diesen anscheinenden Widerspruch, welcher die beiden Elemente des Komischen, das Phantastische und Intriguante, hart aneinanderrückt, harmonisch zu lösen und aus den heterogenen Elementen einen vollen, ganzen Charakter herauszustellen, überläßt Shakspeare dem Talente des Schauspielers. In Stücken, wie das vorliegende, kann er nicht anders; er muß sich begnügen, gleichsam nur den Blüthenstaub der Charakteristik abzustreifen: ein tieferes Entfalten und Motiviren würde die feinen Fäden des Ganzen zerreißen. Die übrigen Charaktere, der musikalisch-träumerische Herzog, die mädchenhaft eigensinnige, schwer zu befriedigende und doch so leicht zu gewinnende, vom Glück verzärtelte und doch so anmuthige Olivia, die so spröde ist, ehe sie liebt, und so rücksichtslos hingebend, nachdem ihre launenhafte Liebe durch Widerspruch gereizt, zur brennenden Flamme aufgelodert ist; Antonio mit seiner phantastischen Freundschaft für Sebastian, und Sebastian mit seiner raschen, kräftigen Jünglingsnatur, die chalkhafte, anschlägige Maria und ihr geschickter Helfershelfer Fabian; — alle diese Charaktere sind daher in so leichten, flüchtigen Umrissen hingeworfen, die durchsichtigen Farben, die zarten Lichter und leisen Schatten gehen so harmonisch in einander über, daß sie eben nur so und nicht anders Träger eines so bunten, luftigen und duftigen, und doch so sinnreichen Gewebes sein konnten. Am bestimmtesten und sorgfältigsten ist der Gegensatz zwischen dem Narren von Profession und den unfreiwilligen Narren, Malvolio, Andreas und Tobias, durchgeführt. Während letzteren ihre eigne Eitelkeit und Albernheit die Schellenkappe unwillkühr-

lich über die Ohren zieht, bewegt sich jener in seinem selbstgewählten, scheckigen Geisteshabit mit unübertrefflicher Gewandtheit, und heftet die bunten Lappen seines Witzes allen übrigen auf den Rücken. In seiner Individualität ist der Sinn der ganzen Dichtung gleichsam concentrirt niedergelegt. Er allein betrachtet mit vollem Bewußtsein das Leben überhaupt wie einen lustigen Faschingsabend, an welchem jeder eben nur seine Rolle auf die möglichst ergötzliche Art für sich und andere durchzuspielen habe. Er will nicht mehr und nicht weniger sein als ein Narr im großen Narrenhause der Welt; darum hat er einen unüberwindlichen Abscheu gegen alle steifleinene Verständigkeit und Absichtlichkeit, gegen den hohlen, geistlosen Ernst, der keinen Spaß versteht, und darum ist ihm Malvolio und er wiederum diesem so zuwider. Er hat allein Respekt vor seiner eignen Schellenkappe; denn er weiß, daß Scherz und Lachen, Spaß und Spott zur Würze des Lebens gehören, und daß in seiner Art witziger Narrheit mehr Gehalt und Bedeutung liegt, als in dem sauern Gehirn der s. g. verständigen Leute. — Und das ist zugleich der tiefsinnige ideale Ernst, der diesem lachenden Drama zur Folie dient. So wie das Leben nun einmal ist, *kann* der Mensch nicht immer ernsthaft und verständig sein. Er *soll* sich über das endliche und vergängliche Getreibe erheben; seine Bahn ist in die Höhe zum Unendlichen gerichtet. Und auf dieser Bahn giebt es einen Durchgangs- und Ruhepunkt, — für Manche ist es der Ausgangspunkt, — von wo aus dem gesunden, kräftigen Geiste, zurückschauend auf das bunte Gewirre unter ihm, das ganze Leben so klein und unerheblich, so wunderlich und seltsam bedünkt, daß er es durch und durch lächerlich findet, und es im Sinne des Sterneschen **Vive la Bagatelle** nur mit Scherz und Lachen behandeln kann.

Aus der Grundidee und den ihr entsprechenden Charakteren entwickeln sich von selbst die Hauptmomente der *Aktion*. Zwei Hauptgruppen sondern sich aus: hier der Herzog, Olivia, Viola und deren Bruder; dort Tobias und Andreas mit Olivia's Dienstleuten; beide gliedern sich wiederum in einander und bewegen sich in und gegen einander. Zufall, Willkühr und Intrigue: Viola's Rettung und Verkleidung, bilden die Grund- und Anlage der Verwickelung. Zunächst treibt dann die Willkühr der Liebe und der Zufall der äußeren Begebenheiten mit der ersten Hauptgruppe

ihr neckendes Spiel: Viola, die blos mit der Liebe Anderer scherzen wollte, verfällt selbst in schwere Liebeskrankheit; der Herzog, gebannt an die spröde Olivia, wird dagegen glücklich befreit, um Violen zu heilen; Olivia verliebt sich zur Strafe ihrer Grausamkeit in ein Mädchen; — Alle rettet endlich der Zufall, der den Sebastian herbeiführt. Dort in der zweiten Hauptgruppe spielen dem Junker Tobias und Andreas ihre eigne Thorheit und Verkehrtheit, dem albernen, aufgeblasenen Malvolio dagegen die Intriguen des Narren, Maria's und Fabian's die lustigsten Streiche; und um die Verwirrung zu erhöhen, verwickeln Zufall und Irrthum auch noch Antonio und Sebastian in das weite Netz, in welchem Vernunft, Verstand und alle prosaischen Tugenden des gemeinen Lebens eingefangen sind. Zufall und Willkühr lösen aber auch das verwickelte Gewebe wieder auf, und Jeder erhält durch ein günstiges Geschick, was ihm frommt. Nur der gemein prosaische Malvolio ärntet mit Recht Spott und Gelächter ein: denn die gemeine Prosa, die immer auch wahrhaft unsittlich ist, hat in der Welt des Komischen stets Unrecht. — Wie geistreich und anmuthig, leicht und spielend die Sprache des Stücks dahinfließt, sieht jeder von selbst. Und so treten auch hier wieder Charakteristik, Action (Erfindung) und Diction zur innigsten Harmonie zusammen; Alles wächst so organisch-nothwendig aus der zum Grunde gelegten Lebensansicht hervor, daß auch hier die Composition nicht minder meisterhaft erscheint, als in Shakspeare's besten Tragödien.

Wie das liebenswürdige Drama in der Mitte zwischen den beiden Reihen Shakspeareſcher Lustspiele steht, so fällt es auch der Zeit seiner Entstehung nach in die Mitte der Laufbahn des Dichters. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß es etwa um 1599 geschrieben wurde. Dafür spricht die Behandlung der Sprache und des Verses, Ton und Haltung des Ganzen, namentlich aber jene Anschauung des Lebens selbst, die weder dem Jünglinge noch dem gereiften, zum Alter sich neigenden Manne anzugehören pflegt, sondern den besten, kräftigsten Jahren, in denen der begabte Geist sich der Höhe des Lebens bemächtigt hat, ohne ihm doch schon den Rücken zu kehren. Dafür spricht ferner seine Verwandtschaft mit «Wie es Euch gefällt.» Dafür zeugt endlich eine Anspielung in Ben Jonson's bekanntem Lustspiel: Every man out of his humour, worauf Tieck aufmerksam macht. Letz-

teres aber wurde entschieden gegen Ende 1599 gespielt, und so ist es am wahrscheinlichsten, daß «Was Ihr wollt» in diesem Jahre bereits die Bühne betreten habe. Malone's, Chalmer's, Drake's u. A. Gründe, die es weit später (1613—14) ansetzen, wären an sich ohne Kraft gegen das Gewicht, was Sprache und Charakter des Ganzen in die Wagschale legen, auch wenn sie nicht durch äußere historische Zeugnisse widerlegt würden. Wollte man nämlich in den Worten Akt II. Sc. 5.: «Nicht für Tausende aus dem Schatze des Sofi von Persien,» durchaus eine Anspielung finden auf das Persische Jahrgehalt, das Sir Rob. Shirley um 1611 in London verzehrte, oder sollte in Akt III. Sc. 1. durchaus ein 1607 erschienenes Drama von Decker und Webster gemeint sein ꝛc., so wäre es weit natürlicher gewesen, anzunehmen, daß dergleichen Seitenblicke auf unerhebliche Gegenstände des Tagesgesprächs nur gelegentlich (ex tempore) vom Dichter oder den Schauspielern eingeschaltet worden, und so später in den Text gekommen seien (— im Druck erschien «Was Ihr wollt» erst 1623.). Denn wie unzuverlässig solche Einzelheiten seien, beweist jetzt das vor einiger Zeit von Collier aufgefundene einem gewissen Manningham, wahrscheinlich einem Mitgliede der Inn of Court, zugehörige Tagebuch, wodurch es urkundlich verbürgt wird, daß «Was Ihr wollt» bereits am 2ten Februar 1602 in der Inn of Court aufgeführt worden (Collier's Hist. I, 327, Shakspeare III, 317.). Collier meint, daß es kurz vorher auf der Bühne von Blackfriars erschienen sein dürfte. Indessen ist dieß bloße Hypothese, die durch die erwähnte Anspielung Ben Jonson's wankend gemacht wird. — Ob Shakspeare den Stoff aus einer Novelle Bandello's oder aus Rich's Uebertragung derselben unter dem Titel Apollonius und Silla in His Farewell to Military Profession» (1581) oder aus einem alten Italienischen Lustspiel unter dem Titel Gl'Inganni, mit dem nach dem Tagebuche «Was Ihr wollt» die meiste Aehnlichkeit zeigt, entlehnt habe, läßt sich schwer entscheiden. Vielleicht verwechselte Manningham die Inganni mit einer andern Italienischen Komödie, welche gleichermaßen auf Bandello's Novelle gegründet, unter dem Titel: Gl'Ingannati, Commedia degl'Accademici Intronati di Siena, ebenfalls schon im 16ten Jahrhundert erschien. Diese hat wenigstens in der Stellung der Personen zu einander, in den Situationen und dem Gange der Action

entschieden mehr Verwandtschaft mit «Was Ihr wollt» als die **Inganni**. Wahrscheinlich indeß schöpfte Shakspeare unmittelbar aus Bandello's Novelle selbst, und die größere Aehnlichkeit seiner Dichtung mit der Komödie der Akademiker von Siena rührt nur daher, daß letzterer ebenfalls sich näher an Bandello anschließt. Indessen konnte er die Grundzüge der Geschichte auch aus Belleforest's französischer Uebertragung in dessen **Histoires Tragiques** kennen. — In welcher Art Shakspeare die Novelle benutzt habe, wenn er sie benutzt hat, möge der Leser bei Echtermeyer, Henschel und Simrock (**II, 161. III, 254** f.) oder bei Bandello (**II, 36.**) selbst nachlesen. Man wird finden, daß in diesem Falle das Stück auch hinsichtlich der Erfindung fast ganz sein Eigenthum wäre. Rich's Apollonius und Silla hat Collier im zweiten Bande seiner **Shakspeare's Library** wieder abdrucken lassen.

2. Wie es Euch gefällt. Die Komödie der Irrungen. Das Wintermährchen.

Von der gemischten Gattung, doch mit entschiedenem Uebergewichte des phantastischen Elements, ist auch das herrliche Lustspiel «Wie es Euch gefällt.» Ich setze voraus, daß meinen Lesern der Inhalt des Stücks im Allgemeinen gegenwärtig ist. Zwei fürstliche Brüder, von denen der eine den andern auf unrechtmäßige Weise, man weiß nicht wie, vom Throne gestoßen, der Vertriebene darauf in den Ardennerwald geflüchtet ist und hier mit seinen Anhängern ein phantastisches Wald- und Naturleben führt; zwei andere adelige Brüder, von denen der ältere den jüngeren verfolgt, so daß dieser zum vertriebenen Herzog in den Ardennerwald entweicht; zwei Prinzessinnen, die Töchter der beiden Herzöge, in inniger Liebe zu einander vereint, von denen die Eine, verbannt, von der Andern begleitet, ebenfalls nach dem Ardennerwalde sich wendet; zwei Narren, ein lustiger und ein melancholischer; dazwischen endlich Schäfer und Schäferinnen in einer veredelten Naturwahrheit; — das sind die Hauptpersonen des Stücks, die in harmonischer, anmuthiger Gruppirung mit ihren Gegensätzen zu einander die romantische Wildniß des Ardennerwaldes beleben, und durch ihre mannichfaltigen Situationen, Verhältnisse und Charaktere zugleich Alles bedingen und von selbst herbeiführen, was im Stücke geschieht. Im Einzelnen erscheint nichts geradezu der Wirklichkeit

widersprechend; keine über- oder ungewöhnlichen Wesen und Erscheinungen; im Einzelnen könnte jeder Charakter, jede Situation und Handlung auch der gemeinen Wirklichkeit angehören. Nur durch die Löwen und Schlangen in einer europäischen Gebirgsgegend ist leise angedeutet, daß wir uns auf dem geistigen Boden der dichterischen Phantasie befinden. Und noch mehr giebt das Ganze in seiner organischen Entwickelung, das Ineinandergreifen und Verhalten der Glieder zum Ganzen, kurz die Totalität der Verhältnisse und Situationen, Handlungen und Begebenheiten klar zu erkennen, daß das Drama keineswegs die gemeine Wirklichkeit darstellen will, sondern vielmehr das Leben von einem eigenthümlichen, poetischen Standpunkte gefaßt, ein phantastisches Abbild desselben im Spiegel der Laune und Ironie. Denn betrachten wir das Ganze näher, so werden wir uns bald sagen müssen, daß es so in der Wirklichkeit nicht zugehe und zugehen könne; daß ein solches romantisches Leben in der Einsamkeit eines Waldes nur ein poetischer Traum sei; daß die Launenhaftigkeit und die Willkühr nicht so einseitig das Leben beherrschen; daß ein Charakter wie der des unrechtmäßigen Herzogs sich nicht so leicht von einem büßenden Einsiedler bekehren, ein Mann wie Oliver de Boys nicht gleich durch eine einzelne Großthat seines verfolgten Bruders sich ganz umwandeln lassen wird. — Es fragt sich also, worin liegt denn nun, trotz dieser anscheinenden Unnatürlichkeit und Unwirklichkeit, die poetische Wahrheit? Und welches ist der Standpunkt, von welchem aus hier das Leben betrachtet ist?

Wir müssen uns erinnern, daß es die komische Weltanschauung ist, die dem Ganzen zum Grunde liegt, daß also das Wesen und die Wahrheit des menschlichen Lebens nicht unmittelbar, sondern durch den Contrast dargestellt, mithin gerade dadurch, daß Zufall, Laune und Willkühr sich gegenseitig aufheben, das wahre wirkliche Agens des menschlichen Lebens, die ewige geistige Ordnung der Dinge zur lebendigen Anschauung gebracht werden soll. Dieß zeigt sich klar, wenn wir sehen, wie die unrechtmäßige Willkühr, wodurch der gute alte Herzog vertrieben worden, durch gleiche Laune und Willkühr zerstört; wie gleichermaßen durch Unbeständigkeit und Laune das rechte Verhältniß zwischen den beiden Brüdern de Boys wiederhergestellt wird; wie die durch ein Zusammentreffen von Umständen ent-

standene phantastische Liebe zwischen Orlando und Rosalinde, Celia und Oliver durch ein eben so launenhaftes Spiel der Willkühr und der Verhältnisse zu ihrem Ziele kommt; wie auf dieselbe Weise die Sprödigkeit der Schäferin Phöbe überwunden, und sie mit ihrem treuen, gutmüthigen Tropf von Liebhaber vereinigt wird.

So spiegelt sich im Ganzen die allgemeine komische Weltanschauung ab, und bildet den Grund und Boden, auf dem Alles sich bewegt. Fragen wir nun aber, welchen *besondern* Standpunkt der Dichter hier angenommen, was die *besondere* Grundidee des Stückes sei; so wir uns darüber der Titel wiederum einigen Aufschluß geben können. «Wie es Euch gefällt« ist im Grunde keine ganz treffende Uebersetzung des Englischen: **As you like it.** Letzteres ist eine Redensart, die sich besser wiedergeben läßt mit unserm: «Wie's Ihnen beliebt.» Es ist eine Formel des Höflichkeit, mit der eben nicht viel gesagt und gemeint ist. Man hat diesen Titel ebenfalls auf das Verhältniß zwischen dem Stück und dem Publicum bezogen (A. W. v. Schlegel), und ihm den Sinn gegeben, als wolle hier die Poesie dem Zuschauer sich zeigen, wie's ihm beliebe. Allein dieß ist ja, wie schon bemerkt, in der That nicht der Fall und *kann* nicht sein. Dagegen ist es wohl möglich, daß (wie Tieck will) der Titel des Stücks eine Beziehung enthalte auf die in Ben Jonson's **Cynthia's Revels** eingestreuten Ausfälle gegen die leichten, anscheinend regellosen und willkührlichen Compositionen Shakspeare's und der älteren Schule. Allein einerseits trifft die Anspielung nicht ganz zu, da B. Jonson's Worte in der Stelle, die allein gemeint sein kann, lauten: **If you like it**, Shakspeare dagegen sein Stück **As you like it** überschrieb, wodurch auch Tieck's Erklärung: Wenn es Euch gefällt, so ist es ein Lustspiel, d. h. ein Lustspiel **par excellence**, wankend wird. Dasselbe gilt von der eben so gesuchten Beziehung des Titels auf die Worte: **If you like it, so, and yet I will be yours in dutie, if you be mine in favours**, welche in der Vorrede zu dem alten Ritter- und Schäferroman des Thom. Lodge (**Rosalynde: Euphues golden Legacy etc. 1590.**, wieder aufgelegt 1592 und 1598, neuerdings abgedruckt in Collier's **Shakspeare's Library T. I.**), aus dem Shakspeare den Stoff zu «Wie es Euch gefällt» schöpfte, vorkommen. Andererseits

ist mit irgend einer Nebenbedeutung doch keinenfalls eine objektive, ideelle Beziehung des Titels zu dem Inhalte und der Grundidee des Stücks ausgeschlossen. Shakspeare konnte den Titel wählen (oder abändern) mit einem spottenden Seitenblick auf die pedantische Anmaßung seines Gegners; aber ich glaube, er würde ihn nicht gewählt haben, wenn dieser Titel nicht zugleich eine objektive Berechtigung durch seine Beziehung zum Inhalte des Dramas gehabt hätte. Eine solche läßt sich aber in der That leicht nachweisen, sobald man nur das Ganze in seiner lebendigen, es organisch beseelenden Grundidee begriffen hat. Es ist nämlich in diesem Lustspiele offenbar das Leben selbst aufgefaßt, als würde es gleichsam dem Menschen auf dem Präsentirteller dargeboten mit der höflichen Redensart, es zu nehmen, wie's ihm beliebe. Im ganzen Stücke thut und läßt Jeder eben nur, was ihm gefällt; jeder Charakter läßt sich in freier Launenhaftigkeit und Willkühr zum Guten oder Bösen gehen, wie es ihm in den Sinn kommt; jeder betrachtet, wendet und führt das Leben, wie's ihm gerade beliebt. Der Ardennerwald ist die Bühne und mit seiner frischen und freien Waldluft, seinem heimlichen Halbdunkel zugleich die Staffage für die Verwirklichung einer solchen Lebensansicht. Es sind nicht sowohl äußere, objektive Zufälligkeiten, als vielmehr die innere, subjektive Zufälligkeit, die Laune und Willkühr der handelnden Personen in ihrem Einflusse auf einander, woraus, wie jeder sieht, die ganze Action hervorgeht, worauf die ganze Darstellung basirt ist, und worin zugleich der phantastische Charakter des Stücks besteht.

Freilich hat eben deshalb das Ganze nur innerhalb der komischen Weltanschauung seine Berechtigung; ein solche Lebensansicht kann in Wahrheit nur Ironie sein; ein solcher Gesichtspunkt für die Auffassung des Lebens ist eben nur ein ganz einzelner, einseitiger; diese Anschauung ist nicht die Wahrheit selbst in der Totalität ihrer Momente. Indessen besteht andererseits die Ironie nicht darin, daß das an sich Falsche als Wahrheit genommen und dargestellt wird; sondern das Wesen der Ironie beruht durchaus auf jener scharfen Dialektik des Geistes, welche eine Sache oder eine einseitige Ansicht in ihrer nackten Einseitigkeit faßt, und eben damit zeigt, wie sie in solcher Einseitigkeit ihr eignes Gegentheil sei, in ihren geraden Gegensatz von selbst umschlage. In der That trägt jene Lebensansicht die tiefe Wahr-

heit in sich, daß der menschliche Geist in seiner Willensfreiheit und der Macht seiner Selbstbestimmung, sein Leben wirklich fassen, wenden und führen kann, wie's ihm eben beliebt. Allein so wahr dieß ist, so ist es doch nur die Eine Seite der Wahrheit in ihrer Einseitigkeit hervorgekehrt; das andere gleichberechtigte Hauptmoment, daß doch zugleich in der Weltgeschichte wie in jedes Einzelnen Leben die ewige Harmonie und Gesetzmäßigkeit der Weltordnung, der ewige Rathschluß des göttlichen Willens regiere, ist dabei ganz außer Acht gelassen; sie ist die andere, dunkle, den Blicken entzogene Rückseite der Münze. Wenn nun aber Shakspeare nur jene erste Seite in ihrem vollen Lichte hervorkehrt, so ist es keineswegs seine Absicht, diese Lebensansicht für die alleinige, volle und ganze Wahrheit auszugeben. Im Gegentheil; er stellt ja das Ganze auf die luftige Höhe der komischen Weltanschauung; und indem er es hier in seiner vollen, scharfen Einseitigkeit sich entwickeln läßt, treibt es jene in ihm selbst waltende Dialektik der Ironie von selbst zu seiner andern Seite, in seinen eignen Gegensatz hinein. Die Widersprüche, die Laune und Willkühr, die Verkehrtheit und Narrheit heben sich von selbst auf, und zuletzt geschieht das, was recht, gut und vernünftig ist, zuletzt schließt sich das Ganze zu einer innigen Harmonie zusammen, die eben nur im Gebiete der wahren Freiheit, nicht der Willkühr und Laune möglich ist.

Diese Dialektik der Ironie, und damit die Grundbedeutung des Dramas selbst, erscheint in den beiden Narren auf ihrer höchsten Spitze. Sie sind (nebst der unbedeutenden Figur der Bauerndirne, die Probstein zur Geliebten sich erkiest) die einzigen beiden Charaktere, welche Shakspeare nicht in Lodge's oben erwähnter Erzählung fand, sondern frei hinzudichtete. Allein diese Zugabe ist von solcher Bedeutung, daß durch sie allein schon der Stoff, den ihm Lodge darbot, von Grund aus umgewandelt erscheint und nicht nur ein neues Gepräge und eine vollendetere Gestalt, sondern auch einen unendlich tiefern Sinn erhalten hat; sie wenigstens ist gleichsam die ideelle Norm, nach welcher die übrigen Veränderungen, die Shakspeare vornahm, gebildet und bei einer Vergleichung seines Dramas mit Lodge's Dichtung zu bemessen sind. Die beiden Narren ergänzen sich wiederum gegenseitig. Der melancholische Jaques ist nicht als Narr von Profession gefaßt; er erscheint vielmehr nur als ein

par excellence komischer Charakter; aber seine tiefsinnige Oberflächlichkeit, seine witzige Sentimentalität, sein lustiger Trübsinn haben so ganz von seinem Wesen Beschlag genommen, daß es nur das Eine Gepräge der Narrheit und Verkehrtheit zeigt. Alle jene Widersprüche trägt er unwillkührlich und unbewußt in sich: sein Tiefsinn ist allerdings sinnig und tief, und durch ihn meint er hoch über der Sphäre der gemeinen Sterblichen zu stehen, ohne zu gewahren, daß dieser Tiefsinn zugleich bei Lichte betrachtet sehr oberflächlich ist; seine zarte, weichliche Empfindsamkeit hält er für bittern Ernst und doch ist sie in der That nicht nur voll witziger Spitzen und Haken, sondern gleichsam nur der Bogen, von dem er die Pfeile seines Witzes und seiner Laune abschießt; in seiner Melancholie weint er nicht Thränen des Schmerzes, sondern der Lust und des Lachens, sie ist in der That lustiger und spaßhafter als der ausgelassenste Scherz. Während alle übrigen Charaktere das Leben mehr oder minder wie bunten Tand und Spielzeug betrachten, nimmt er es in gleicher Einseitigkeit wie einen schwarzen Leichenzug, in welchem jeder Leidtragende sich selbst weinend und klagend zu Grabe bringt. Allein wie bei den Andern die fröhliche Lust des Spiels zugleich einen tiefen Ernst in sich trägt und in diesen übergeht, so verwandelt sich bei ihm umgekehrt der dumpfe, traurige Leichenzug unvermerkt und unwillkührlich in eine lächerliche Narrenprocession. So ist er beständig sein eignes Widerspiel, beständig zugleich das Andre, das er verneint und bekämpft: er ist mit Einem Worte gleichsam die personificirte Laune und Willkühr, aber unwillkührlich und unbewußt, und nicht im Gebiete des aktiven Lebens, sondern in der Sphäre der Stimmungen, der Gefühle und Affekte, des Gedankens und der Reflexion. — Der lustige Narr Probstein dagegen ist der alte englische Clown, nur in Shakspeare'scher Gestalt, wie wir ihn bereits aus Was Ihr wollt kennen, — der Narr mit der klingenden Schellenkappe, der ein Narr ist und sein will, dieselbe personificirte Laune und Willkühr wie Jaques, aber mit Wissen und Willen und nicht bloß passiv, sondern aktiv. Er spricht und handelt und richtet sein ganzes Leben ein gemäß der launenhaften Narrheit und närrischen Launenhaftigkeit, die er für das Prinzip des menschlichen Daseins überhaupt hält. Während daher die übrigen Liebenden ihren phantastischen Idealen von Schönheit, Liebenswürdigkeit und

Tugend nachjagen, und dabei im Grunde doch nur ganz gewöhnlichen Menschen und einer ganz gewöhnlichen Alltäglichkeit in die Arme laufen, nimmt er sich ein häßliches, gemeines Stück Fleisch von Bauermädchen; er liebt sie eben, weil er sie will, und er will sie, weil er sie liebt. Da ist der Eigensinn der Liebe, wie sie Shakspeare in seinen Lustspielen faßt, recht auf den Kopf gestellt. Allein in dieser völligen Grundlosigkeit ist ja auch zugleich die wunderbare, schicksalsvolle Macht, die des Menschen Herz und Leben ergreift ohne sein Wollen und Wissen, es ist damit die höhere, von des Menschen Willkühr und Subjektivität unabhängige Gewalt repräsentirt, die Leben und Geschichte mit unsichtbarer Hand leitet. Während ferner alle übrigen durch äußere Verhältnisse oder innern Trieb, kurz mit Grund und Willen das einsame, freie Leben im Ardennerwalde sich gewählt haben, ist er allein ohne eigne Veranlassung, ohne Grund und sogar wider seine Natur, der das Wohlleben am Hofe weit mehr zusagte, d. h. recht im eigentlichen und höchsten Sinne willkührlich, eben dahin gefolgt. Allein eben darin zeigt er zugleich unter dem Schilde der Narrheit eine wahrhaft edle Uneigennützigkeit und Treue. Während endlich alle Uebrigen mehr oder minder selbst wie selbstlose Spielbälle ihrer eignen Willühr und Launenhaftigkeit erscheinen, zeigt er sich als derjenige, der mit sich selbst und mit allen Anderen spielt, und eben damit wahrhafte Selbstständigkeit und Freiheit bewährt; indem er sich selbst wissentlich und absichtlich zum Narren, zum Spiele seiner eignen Laune und Willkühr macht, behauptet er wenigstens das erste nothwendige Moment wahrer geistiger Freiheit, das Bewußtsein und die Herrschaft über sich selbst. Man kann ihn, den offenbaren Narren, eben so offenbar für den Vernünftigsten in der ganzen seltsamen Gesellschaft erklären: denn er allein weiß überall, was er will; er faßt, indem er mit Bewußtsein Alles für baare Narrheit nimmt, zugleich Alles auch mit der tiefen Ironie auf, mit der es gemeint ist. In ihm, der gleichsam selbst die personificirte Ironie, welche im Ganzen waltet, darstellt, sind daher alle Verkehrtheiten und Widersprüche der dargestellten Lebensansicht wie in einem Hohlspiegel reflektirt, unter dieser Außenseite aber zugleich die poetische Wahrheit und Schönheit der Rückseite des Ganzen, der unerschöpfliche Quell der Poesie, der dem Menschen aus seiner eignen Willkühr und

Laune und dem ihr antwortenden Spiele des Zufalls entgegensprudelt, versteckt. Im frappanten Contrast ist darum ihm gegenüber Ehren Olivarius Textdreher aufgestellt, das leibhaftige Abbild der gemeinen Prosa, die sich durch nichts in der Welt aus ihrem Texte bringen läßt, dabei aber gerade dadurch den Text der wahren lebendigen Wirklichkeit, den tiefen ewigen Inhalt des Buchs des Lebens, völlig verdreht. —

Eben so treffend und geistreich, in eben so reiner Harmonie und lebendiger Gegensätzlichkeit sind auch alle übrigen Charaktere aufgefaßt, durchgeführt und zusammengeordnet. Wie Viola in Was Ihr wollt, so ist hier Rosalinde die Heldin des Stücks. Shakspeare liebt es, in seinen Lustspielen den Weibern vorzugsweise die Hauptrollen zuzutheilen; so im Wintermährchen, in der Liebe verlorenen Mühe, in Ende gut Alles gut, im Kaufmann von Venedig, in Viel Lärmen um Nichts ꝛc. Die weibliche Natur in ihrer eben so großen Neigung zur Intrigue als zur Launenhaftigkeit, Willkühr und Unbeständigkeit ist für seinen Begriff der Komödie in der That vorzugsweise geeignet, als Trägerin der komischen Action zu dienen. In Rosalinde hat Shakspeare den gefährlichen Versuch gewagt, dem Humor im weiteren Sinne des Worts, d. h. das Launige oder phantastisch Komische in *weiblicher* oder vielmehr, was noch gewagter ist, in *jungfräulicher* Gestalt zu verkörpern. Rosalinde theilt alle Eigenschaften, die wir an Viola kennen gelernt haben; nur ist sie freier, fröhlicher, offener und lebendiger, und in ihrer muntern Beweglichkeit unendlich graziös. Viola hat nur zu Zeiten muthwillige Einfälle und kann ihnen nicht widerstehen, zu andern Zeiten schwärmt sie, gedrückt von ihrer Liebespein, in sehnsüchtig ernsten und schwermüthigen Gedanken; Rosalinde dagegen ist ganz Muthwillen, ganz Laune und Uebermuth; selbst ihre ernst gemeinte Liebe zu Orlando wird ihr zum romantischen Spiele. Aber sie spielt nicht wie eine wohlerzogene Prinzessin, sondern mit der angeborenen unverkünstelten Grazie und Naivetät eines freien Naturkindes, dem gerade die Freiheit und seine edle, schöne Natur zugleich allen Zauber ächter Bildung verleiht. Sie hat eben so wenig praktische Gewandtheit als Viola; in dieser Beziehung steht sie gegen Portia zurück, weil sie jungfräulicher gehalten ist als letztere, die wir uns, obwohl sie noch unverheirathet, in voller Jugendblüthe vor uns steht, doch nur als gereiftes, vollen-

detes Weib im Gegensatz zur knospenden Jungfrau denken können; aber sie bedarf jener Gewandtheit weniger, weil sie in ihrer kecken Unbefangenheit, Fröhlichkeit und Naivetät nicht so leicht in Verlegenheit zu setzen ist, und auf verwickelte Angelegenheiten, die Klugheit und praktischen Verstand fordern, sich niemals einlassen wird. Denn trotz ihres glänzenden, unerschöpflichen Witzes besitzt sie doch nicht ein Fünkchen von jener Weltklugheit, welche die Dinge des gemeinen Lebens zu handhaben versteht. Ihr Witz, ihr Verstand wurzelt durchaus in dem Boden des poetischen Reiches der Phantasie und Laune, dem ihr ganzes Wesen entsprossen ist; von ihm losgerissen, verwelkt und verkrüppelt er wie eine zarte Blume, die man aus dem mütterlichen Boden in fremdes Erdreich verpflanzt hat: am Hofe ihres Onkels erscheint Rosalinde kopfhängerisch und zum Trübsinn geneigt. Denn ihr Wesen ist, trotz der Fülle der Naturwahrheit in ihm, die in ihrem ächt-weiblichen Herzen liegt, nach der Seite des Geistes hin so ätherisch zart, so romantisch poetisch, so genial excentrisch, daß der rauhe Luftzug der prosaischen Wirklichkeit seine schönsten Blüthen zerstören muß. Eben darum würde es aber auch vergeblich sein, die einzelnen feinen Striche der genialen Hand, welche das liebliche Bild mit meisterhafter Sicherheit hingeworfen hat, in einer ausführlichen Charakteristik nachweisen und zusammenfassen zu wollen; ich fürchte, daß schon die obigen leisen Andeutungen dem Abbilde, das sich der Leser in seiner Phantasie entworfen, eher schaden als nützen dürften.

Dasselbe gilt von den übrigen Charakteren des Stücks. Die Grundzüge derselben: die edle Offenheit und Geradheit und die unverwüstliche Macht einer guten Natur in Orlando, die reine Menschlichkeit, die Großmuth und Herzensgüte des liebenswürdigen, jovialen alten Herzogs, den sein Unglück nur edler, glücklicher, heiterer gemacht hat, die einfache, rührende Treue Adams, die aufopfernde, herzinnige Freundschaft Celia's, kurz alle die Züge, in denen hier trotz aller Willkühr, aller Widersprüche und Verkehrtheiten doch so viel Schönmenschliches und Edles sich abspiegelt, liegen offen zu Tage, während der zarte Schmelz der Poesie, der über alle Figuren ausgegossen ist, durch eine nähere Analyse ihres Charakters nur abgestreift werden würde. Jeder sieht indessen, daß sämmtliche Charaktere völlig im Sinne der Grundidee des Ganzen gefaßt und durchgeführt

sind: in dem Höchsten und Trefflichsten wie in dem Schlechtesten und Niedrigsten herrscht unter den mannichfaltigsten Modificationen jene phantastische Launenhaftigkeit, welche bald als inneres Motiv, bald als äußerer Anstoß für ihr Wollen und Thun auftritt. Dieß zeigt der Gang der Action zur Evidenz. Die willkührliche Entthronung des guten Herzogs bildet die Basis und erste Anlage derselben; die grundlose Verfolgung Orlando's durch seinen Bruder, sein Einfall, mit dem Ringer des Königs zu kämpfen, und die eben so grundlose Verbannung Rosalindens sind die nächsten Hauptmomente ihres Fortschritts. Im Ardennerwalde löst sich dann gar Alles auf in das freieste, bunteste Spiel der Laune und Phantasie. So geht es fort, bis sich der böse Bruder und der unrechtmäßige Herzog plötzlich bekehren und Rosalinde aus ihrer Verkleidung hervortritt. Auch die Hauptmomente der Action ensprechen also völlig der Grundidee des Ganzen. Alles ist Eine tiefe, durchgreifende Harmonie, über welche die anmuthigsten, geistreichsten Melodien dahinspielen, Alles so ätherisch, so zart und sinnig, so frei, frisch und fröhlich, voll genialen Uebermuthes, daß ich kein Bedenken trage, dieses Lustspiel für Eines der vorzüglichsten im ganzen weiten Reiche der Poesie zu erklären.

Daß es gerade am wenigsten von allen verstanden worden, ist eben deshalb sehr begreiflich. Es ist zu feiner und ätherischer Natur, um in die Gedankenenge der meisten Kritiker hineinzupassen. So ist z. B. der Gemeinplatz, den Franz Horn (Shakspeare's Dramen erläutert. II, 161) zur Grundidee des Ganzen macht, eben nur ein Gemeinplatz, ein viel zu allgemeiner Gedanke, der, so weit er wahr ist, in allen Shakspeare'schen Lustspielen wiederkehrt. A. W. v. Schlegel speist uns mit einzelnen geistreichen Andeutungen ab; er will nicht mehr geben, wenn er auch mehr geben konnte. Dasselbe gilt von der ganzen Revue der Shakspeare'schen Dramen, die eine Zierde seiner Vorlesungen über die Geschichte der dramatischen Kunst bildet; weshalb ich es hier ein für allemal gesagt haben will. Auch Tieck begnügt sich, das Stück für das übermüthigste des Dichters zu erklären, in welchem er am willkührlichsten mit Ort und Zeit seinen Scherz treibe, die Regeln verspotte, die er sonst immer achte und zum Theil erst erfunden habe, ja wie sich selbst parodirend, die Wahrheit der Motive und die Gründlichkeit der Com-

position aufopfere, um ein eigentliches heiteres, freies Luſtſpiel zu dichten. Einen ähnlichen Gedanken äußert auch Fr. Horn, wenn er es für das erſte Luſtſpiel erklärt, das bis jetzt vorhanden ſei. Ich gebe zu, man kann es als das Ideal eines freien, phantaſtiſch-romantiſchen Luſtſpiels betrachten. Allein es wäre dieß nicht, es wäre überhaupt kein Kunſtwerk, ſondern der abſtrakte Ausdruck eines äſthetiſchen Begriffs, wenn es nicht zugleich einen durchaus individuellen Charakter und concrete Lebendigkeit hätte. Dieſer, die beſondere Grundidee des Ganzen, war daher vor allen Dingen nachzuweiſen.

Die meiſten Kritiker ſetzen das Stück um 1600. Daß es erſt nach 1598 entſtanden ſein dürfte, dafür ſpricht nicht nur der Umſtand, daß es Meres in jener oft citirten Stelle ſeiner **Palladis Tamia** nicht mit aufführt, ſondern auch die in Akt III, Sc. 5. vorkommende Zeile aus Marlowe's Hero und Leander, das erſt 1598 im Druck erſchien. Edm. Capell's Annahme, daß Wie es euch gefällt, erſt 1605 falle, iſt willkührlich. Enthält der Titel, wie Tieck will, wirklich eine Anſpielung auf eine Stelle in B. Jonſon's **Cynthia's Revels**, das 1600 zuerſt geſpielt wurde, ſo dürfte es auch nicht früher als in dieſem Jahre entſtanden ſein. Denn Tieck's Vermuthung, daß es dennoch ſchon 1599 geſchrieben, der Titel aber ſpäter geändert worden, ſcheint unſtatthaft, da ja dann die ſatiriſche Bedeutung deſſelben ihre Spitze verlieren würde. Wäre Tieck's Anſicht richtig, ſo müßte man auch conſequenter Weiſe annehmen, daß das ganze Stück als Antwort auf B. Jonſon's unglückliche Verſuche, den Geſchmack des Publicums zu reformiren, gedichtet ſei. Ich für meinen Theil möchte mir indeß die freie Ausſicht von der luftigen Höhe, auf der dieſes Shakſpeare'ſche Meiſterwerk ſteht, durch ſolche beſondere kleine Ab- und Rückſichten nicht gern einengen laſſen. Außerdem aber befindet ſich, «Wie es Euch gefällt», bereits unter dem 4ten Auguſt 1600 *) in der Stationers Halle eingetragen (**Reeds Shakspeare II, 299**), und da B. Jonſon's **Cynthia's Revels** in demſelben Jahre erſchienen

*) Die Jahreszahl iſt zwar bei dieſer Eintragung, unter der noch zwei andre Shakſpeare'ſche Stücke, Heinrich V. und Viel Lärmen um Nichts, mit befaßt ſind, nicht ausdrücklich beigeſetzt, aber offenbar nur, weil der Schreiber eine Wiederholung derſelben Zahl, welche die unmittelbar vorhergehende Notiz an der Stirn trug, ſich erſparen wollte.

ist, so ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß dieses vor jenem entstanden sei. Gedruckt wurde es erst 1623.

Die Komödie der Irrungen ist gewissermaßen als das Seitenstück zu «Wie es Euch gefällt» anzusehen. Es ist offenbar eine frühere Arbeit Shakspeare's, wahrscheinlich um 1591 — 92 geschrieben *). Dafür sprechen nicht nur manche Einzelheiten, die häufigen Reime und langgestreckten Alexandriner (doggrel verses), die aus der Versbildung der älteren Englischen Dramen noch beibehalten sind, sondern auch die größere Sorgfältigkeit der Diktion und des Versbaues, die einen Dichter verrathen, der noch mit allen ihm zu Gebote stehenden äußern Mitteln (worauf Shakspeare später weniger achtete) um die Gunst des Publicums wirbt, und endlich der eigenthümlich frische, jugendliche Duft des Scherzes und Witzes, der durch das ganze weht, eine naive, fast kindliche Lust an Spaß und Lachen, die durch die Last des Lebens noch nicht beschwert, eben deshalb aber auch leichter und oberflächlicher dahinspielt, ohne die Kraft und Erhabenheit des tiefsinnigen Humors, der die reifern Arbeiten des Dichters auszeichnet. Das Leben ist nur in seiner äußerlichen Gestaltung und unmittelbaren Erscheinung, gleichsam nur in seinen allgemeinsten Umrissen und Farben dargestellt; Licht und Schatten, Charakteristik und Gruppirung sind nur leise angedeutet. Die Ironie erfaßt ihren Gegenstand nicht in seiner ganzen Tiefe, sondern berührt ihn nur tändelnd und leicht darüber hinschwebend. Selbst die auffallende psychologische Unwahrscheinlichkeit, daß der Eine der beiden Menächmen, Antipholus von Syrakus, ausdrücklich auszieht, um den verlorenen Bruder zu suchen, und doch trotz aller offenbaren Verwechselung seiner Person mit einem ihm ganz ähnlichen Andern nicht auf den Gedanken geräth, daß er gerade an dem Orte sich befinde, wohin sein Zwillingsbruder verschlagen worden, — könnte als

*) Vergl. Chalmers Supplemental Apology p. 274 ff., dessen Gründen gegen Malone u. A. ich beistimme. — Das Stück kann übrigens nicht, wie man gemeint hat, eine freie Nachbildung von Plautus Menaechmi sein, — denn letztere erschienen in einer Uebertragung erst 1595 (wiederabgedruckt in den Six old Plays etc. Vol. I.), — sondern Shakspeare hielt sich wahrscheinlich an ein älteres verlorenes Stück: The History of Error, eine Hof-Komödie, die zu Neujahr 1577 in Hampton-Court gegeben und am H. Dreikönigs-Abend 1583 zu Windsor wiederholt ward. Collier III, 62.

Beweis für die frühe Entstehung des Stücks angeführt werden, wenn Shakspeare nicht überhaupt dergleichen Dinge, die nur dem reflektirenden Verstande, nicht der poetischen Anschauung störend in die Augen fallen, wenig berücksichtigte.

Wenn man von jener Unwahrscheinlichkeit abzusehen im Stande ist, so erscheint das Ganze als die ergötzlichste Satire auf das menschliche Wahrnehmungs- und Erkenntnißvermögen. Zwei Paar Menschen, die sich zufällig sehr ähnlich sehen, genügen, um fast eine ganze Stadt in die tollste Verwirrung zu versetzen. Das Leben selbst ist wie ein großer, vielgegliederter Irrthum aufgefaßt, ganz in Unkunde und Täuschung aufgegangen. Daher gleich zuerst die Todesgefahr des Vaters der beiden Zwillingsbrüder, in die er aus Unkunde des Ephesischen Gesetzes geräth, ein Nebenmotiv der Action, das sonst als überflüssiges Beiwerk erscheinen könnte. Daher vielleicht auch jene Unwahrscheinlichkeit, die offenbar eine starke Selbstvergessenheit im Charakter des Syrakusischen Antipholus, ein Abirren seines Geistes von dem eignen Ziele und Zwecke involvirt, was von der subjektiven Seite zur Grundidee des Ganzen sehr wohl paßt. Daher die steigende Vermehrung der Verwirrung, die, obwohl der Gedanke an eine Verwechselung zweier sehr ähnlichen Personen nahe genug liegt, doch nicht eher sich löst, als bis die beiden Zwillingspaare sich Auge in Auge gegenüberstehen. Mit schlagender Evidenz tritt die eben so tragische als komische Erfahrung hervor, wie so eng menschliches Wissen und Nichtwissen ineinandergreifen, daß ihre Gränzen fast verschwinden, wie leicht gerade das, was wir am sichersten und genausten zu kennen vermeinen, in Irrthum und Täuschung sich auflöst. Die Frau verkennt ihren Mann, der Herr seinen Diener und der Diener seinen Herrn, die Schwägerin ihren Schwager, der Freund den Freund und zuletzt gar der Vater den Sohn. Dadurch gerathen die einfachsten, natürlichsten und wichtigsten Grundverhältnisse des Lebens in ein chaotisches Durch- und Widereinander. Man sieht, wie Alles sich augenblicklich zersplittert, sobald durch eine Laune der Natur nur Eines ihrer Gesetze, ein ganz äußerliches, anscheinend unbedeutendes verletzt ist, sobald nur die Verschiedenheit der äußeren Gestalt, welche jede Individualität von der andern für die sinnliche Wahrnehmung scheidet, hinwegfällt. So kunstreich ist der Organismus unserer Welt, daß er sofort

aus seinen Fugen geht, sobald nur Eines seiner kleinen Glieder verrückt wird.

Es wird kaum nöthig sein zu erinnern, daß dieß Alles freilich nur innerhalb der komischen Weltanschauung gilt, in welcher eben Willkühr und Zufall, Irrthum und Unkunde, Thorheit und Verkehrtheit als die unmittelbar regierenden Grundprincipien hervortreten. Hier ist das Leben einseitig in seiner Abhängigkeit von der äußern Erscheinung und sinnlichen Wahrnehmung aufgefaßt. Es ist wahr, daß es davon abhängig ist. Aber die Einseitigkeit der Auffassung ist zugleich ihre Unwahrheit. Es ist nicht wahr, daß es bloß und völlig von der sinnlichen Erscheinung abhängt; es ist unwahr, daß die menschliche Erkenntniß nur sinnliche, empirische, durch Auge und Ohr bedingte Wahrnehmung ist. Es giebt vielmehr eine Erkenntniß, die über die äußere Wahrnehmung weit hinaus geht, und das ist erst die wirkliche, wahre Erkenntniß, welche denn auch hier ganz unberührt und unbescholten bleibt. Jene Einseitigkeit der Auffassung trägt daher ihre eigne Vernichtung in sich; der Irrthum hebt sich zuletzt durch sich selbst auf, und eine allgemeine Erkennungsscene bringt Alles zur Ordnung und in das rechte Geleise zurück. Wir sehen, daß der Irrthum das an sich Unselbstständige ist, der wohl momentan das Leben gleichsam verschlingen kann, doch aber immer der Wahrheit weichen muß; daß eine höhere Macht uns durch die Irrgänge des Lebens leitet und aus dem Dunkel der Täuschung und Verwirrung zum Lichte, zum Wiederfinden eines längst vermißten und vergeblich gesuchten Gutes führt. —

Ich habe die Komödie der Irrungen das Seitenstück zu «Wie es Euch gefällt» genannt, und sie unter die phantastischen Lustspiele gestellt. Man wird jetzt leicht einsehen, was damit gemeint sei. Die Willkühr nämlich, diese Grundlosigkeit und Nichtigkeit des Wollens und Handelns, von welcher Seite das Leben in «Wie es Euch gefällt» aufgefaßt, und durch jene Dialektik der Ironie in seiner komischen Paralyse dargestellt erscheint, ist die eine Seite der subjektiven Zufälligkeit, welche das Leben innerhalb der komischen Weltanschauung beherrscht; der Irrthum, diese Grundlosigkeit und Nichtigkeit des Denkens und Erkennens, welcher hier als regierendes Grundprincip sich geltend macht, bildet die andere Seite derselben.

ben. Die Willkühr des Handelns ist wesentlich nichts anderes als der Irrthum des Erkennens; beide bestehen eben nur in der Trennung der Subjektivität des Geistes von der objektiven Wirklichkeit. Beide erscheinen grundlos, weil sie eben nur einen subjektiven, keinen objektiven Grund haben, und eben deshalb gehören beide dem Begriffe der Zufälligkeit an, sofern letztere ja nur in der anscheinenden Grundlosigkeit, in einer scheinbaren Aufhebung des nothwendigen, objektiven Causalnexus besteht. Beide unterscheiden sich aber auch, sofern die Willkühr eben nur willkürlich, unabhängig von äußern Einflüssen, der Irrthum dagegen unwillkührlich, bedingt und abhängig von den äußern Umständen und Verhältnissen erscheint. Eben deshalb tritt in «Wie es Euch gefällt» die Macht der objektiven Zufälligkeit mehr zurück, in der Komödie der Irrungen dagegen bedeutend hervor. Dieß zeigt sich hier gleich in der ganzen Anlage des Stücks, welche auf der zufälligen Trennung des Vaters und der Mutter wie der beiden Zwillingspaare durch den Schiffbruch beruht; auch alle späteren Verwickelungen entstehen nur aus dem Spiele des Zufalls, der die getrennte Familie in Ephesus wieder vereinigt, und Vater, Gattin und Diener, Freunde und Bekannte immer mit dem falschen Antipholus und dem falschen Dromio zusammenbringt. — Die innere, subjektive wie die äußere, objektive Zufälligkeit gehören aber durchaus der phantastischen Lebensansicht an, sie sind wesentliche Elemente und Motive einer phantastischen Lebensbildung. Denn durch beide wird die Wirklichkeit, die ja in Wahrheit auf der objektiven Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Ursache und Wirkung beruht, aufgehoben, und verschwindet in ein buntes, loses Spiel der Laune und Einbildung.

Daß auch hier, wie in den beiden vorangegangenen Lustspielen, die Charaktere nur leicht angedeutet, nicht eigentlich entwickelt und durchgeführt sind, entspricht ebenfalls durchaus dem Begriffe des phantastischen Lustspiels. Das Leben läßt sich ja in seiner innerlich-phantastischen Ungebundenheit gar nicht darstellen, ohne Geist und Charakter der handelnden Personen in dasselbe Colorit zu kleiden. Ein phantastischer Charakter ist dieß aber vornehmlich dadurch, daß ihm die Bestimmtheit und Consequenz, wie die Stetigkeit der Entwickelung fehlt. —

Ein anderes Seitenstück zu «Wie es Euch gefällt» bildet das Wintermährchen. Den Inhalt dieses Stücks muß ich dem Leser besonders in's Gedächtniß zurückrufen, weil hier Alles auf die klare Einsicht in die verwickelten Fäden des dramatischen Gewebes ankommt. Der Herzog Leontes von Sicilien, durch kleine Unvorsichtigkeiten seiner Gemahlin gereizt, entbrennt in heftiger Eifersucht gegen seinen zum Besuch anwesenden Freund, den König Polyrenes von Böhmen. Durch einen redlichen Vertrauten, den er zum Werkzeug seiner Rache machen will, wird Polyrenes seinen Nachstellungen entzogen. Die Königin aber läßt er in's Gefängniß werfen, und das hier von ihr geborene Töchterlein aussetzen. Das Orakel erklärt die Herzogin für unschuldig, und zugleich, daß Siciliens Krone ohne Erben bleiben werde, bis das ausgesetzte Kind wieder gefunden worden; gleichzeitig wird auch wirklich das Ableben des Kronprinzen gemeldet, worüber die Herzogin anscheinend todt zu Boden sinkt. Damit schließen die ersten drei Akte. Der vierte, durch einen Prolog eingeleitet, beginnt sechszehn Jahre später. Der Sohn des Königs von Böhmen verliebt sich in die schöne unter Schäfern aufgewachsene Prinzessin, welche an Böhmens Strande ausgesetzt, nicht wiedergefunden werden konnte, weil die Vollstrecker des herzoglichen Befehls vor ihrer Rückkehr nach Sicilien sämmtlich umgekommen sind, und die daher allgemein für die Tochter eines alten Hirten gilt. Der Vater des Prinzen löst erzürnt das angeknüpfte Liebesverhältniß mit Gewalt, und der Prinz, von Camillo berathen, flüchtet mit der Geliebten nach Sicilien zu Leontes, der unterdeß in tiefer Zerknirschung und Reue seine Leidenschaft gebüßt hat. Polyrenes setzt seinem Sohne nach; zugleich werden der alte Pflegevater der Prinzessin und dessen Sohn durch allerlei Zufälle mit nach Sicilien gebracht. Hier klärt sich durch die bei dem ausgesetzten Kinde gefundenen Erkennungszeichen die ganze Sache auf; auch die todtgeglaubte Herzogin tritt aus ihrer Verborgenheit wieder hervor, und Alles schließt in Freudejubel und Wonnetaumel. Der Stoff ist entlehnt aus Robert Greene's mährchenhaftem Schäferroman: **Pandosto: the Triumph of Time** (1588), später unter dem Titel: **A pleasant History of Dorastus and Fawnia** mehrfach wiederaufgelegt; nur daß Shakspeare außer einzelnen Abweichungen und Zusätzen (bei Greene ist Hermione-Bellaria wirklich gestorben, Leontes-Pandosto verliebt sich in seine eigne Tochter und

fällt zuletzt in Melancholie, in der er sich selbst tödtet, und Antigonus, Paulina und Autolycus fehlen ganz) aus Greene's etwas affektirter und blos für seine Zeit gültiger Erzählung ein wahres, unsterbliches Drama geschaffen hat.*) —

Man sieht leicht, hier erscheint im Gegensatze zu «Wie es Euch gefällt» die allgemeine Grund- und Anlage des Ganzen: Leontes' Eifersucht, die Aussetzung des Kindes, die Zurückgezogenheit der Herzogin und die Reue ihres Gemahls, die Liebe des jungen Prinzen zu der überaus schönen Schäferin u. s. w., wenn auch ungewöhnlich doch der Wirklichkeit entsprechend; auch die Charaktere sind, ohne Sprünge und Willkührlichkeit, consequenter durchgeführt. Desto phantastischer dagegen ist das Einzelne; hier herrscht die volle Macht des Zufalls und des Widerspruchs; hier ist Alles der gemeinen, alltäglichen Wirklichkeit entzogen. Nicht nur, daß Böhmen zu einem Meerbegränzten Lande gemacht, und damit also der räumlichen Wirklichkeit Hohn gesprochen wird; auch die Wirklichkeit der Zeit wird aufgehoben, indem das delphische Orakel gleichzeitig mit Giulio Romano angesetzt, überhaupt aber mit Anspielungen auf das Christenthum und christliche Einrichtungen verbunden wird. Durch Zufall trifft der Tod des Kronprinzen mit dem Ausspruche des Orakels zusammen, und führt den todtähnlichen Zustand der Herzogin herbei. Das ausgesetzte Kind wird durch Zufall in demselben Momente gerettet, wo der Edelmann, der es gebracht, von einem Bären zerrissen, sein Schiff mit Mann und Maus untergeht, so daß keine Nachricht nach Sicilien kommen kann. Durch Zufall verirrt sich der junge Prinz von Böhmen in die Einöde zu den Schäfern, unter denen die Prinzessin lebt. Zuletzt heben gleiche Zufälligkeiten die ersten Zufälle wieder auf, führen alle handelnden Personen in Sicilien zusammen und bringen Alles in gute Ordnung zu einem glücklichen Ende. — Wie also hier das Unwirkliche, Phantastische, mehr im Einzelnen als in den allgemeinen Grundverhältnissen des Dramas sich ausspricht, so sind es hier auch mehr äußere objektive Zufälligkeiten, welche das Ganze beherrschen und in ihrer Wechselwirkung gegen einander jene Dialektik der Ironie bewähren, wodurch zuletzt trotz aller anscheinenden Unmöglichkeit doch das Rechte und Vernünftige geschieht.

*) Greene's Original findet man in Collier's Shakspeare's Library Vol. I, eine deutsche Uebersetzung davon bei Simrock a. O. II, 49 ff.

Gerade in dieser Herrschaft des äußern Zufalls liegt aber hier das Mährchenhafte, was dem Ganzen den Namen gegeben hat. Denn das rein Zufällige in äußerer, gegenständlicher Erscheinung, das als solches die gewöhnliche Ordnung der Natur, den nothwendigen Causal-Zusammenhang der Dinge unterbricht, und als ein fremdartiges Glied sich dazwischen drängt, hat in der That die nächste Verwandtschaft mit dem Begriffe des Wunderbaren. Das Mährchen aber hat das Wunderbare nicht etwa zur bloßen Form und Einkleidung, es ist ihm vielmehr das Wesentliche, weil es selbst wesentlich auf der mystischen Weltanschauung beruht, die das Leben und die ganze Welt nur als die äußere Erscheinung eines tiefen, unenthüllbaren Geheimnisses betrachtet, und welcher daher Alles wie ein unbegreifliches Wunder erscheint. Im Mährchen ist daher das, was wir in der gemeinen Wirklichkeit Zufall nennen, weil wir seinen Grund und seine Nothwendigkeit nicht einsehen, zum herrschenden Princip gemacht, und damit dieses als solches auch klar und bestimmt hervortrete, bekundet es sich auch in den äußeren Erscheinungen auf eine der gewöhnlichen Wirklichkeit hohnsprechende Weise in den seltsamsten, phantastischsten, willkührlichsten Gestalten. Das Mährchenhafte ist eben deshalb ein wohlberechtigtes Moment der komischen Weltanschauung, aber auch nur der komischen; ein tragisches Mährchen würde eine poetische Mißgeburt sein.*) Shakspeare hat daher bei der Allseitigkeit seiner künstlerischen Thätigkeit dieses Glied in der Reihefolge seiner Lustspiele nicht fehlen lassen wollen. Nur hat er im Wintermährchen nicht das ganze Reich des Wunders aufgeschlossen; er hat das Mährchenhafte nicht sowohl seiner reellen Erscheinung nach, als vielmehr nur in seinem ideellen Wesen und Gehalte dargestellt. Die mystische Weltanschauung offenbart sich hier nur in dem Geheimnisse der äußeren Zufälligkeit und deren wunderbarem Zusammenhange mit den Thaten und Schicksalen der handelnden Personen. Durch diese Modification des Begriffs rückt er das Ganze der gemeinen Wirklichkeit näher, und erhöht den Reiz und die Wirkung desselben durch die verstärkte Illusion, wie ja auch das Mährchen an poetischer Schönheit gewinnt, wenn die Darstellung das Wun-

*) Darum waren jene Aenderungen, die Shakspeare mit Greene's Erzählung vornahm, künstlerisch durchaus nothwendig.

derbare ganz geräuschlos, als wäre es das Allergewöhnlichste und Alltäglichste, einführt.

Nach diesen Bemerkungen brauche ich wohl kaum noch zu sagen, daß die besondere Modification, die hier die komische Weltanschauung erhält, in dem besondern Gesichtspunkte liegt, welchen der Dichter genommen, und von welchem das Leben wie ein seltsames, heiteres zugleich und schauerliches Wintermährchen erscheint, — wie ein Mährchen, das am flackernden Kamin in einer rauhen, unwirthlichen Winternacht, in stiller heimlicher Traulichkeit von der alten Großmutter dem lauschenden Kreise der Kinder und Enkel erzählt wird, wobei die Lust an dem warmen, geborgenen und glücklichen Zusammensein mit den Schauern der erzählten Abenteuer und der kalten, unheimlichen Nacht draußen sich mischen. Dazu wird es allein durch jenen geheimnißvollen Schleier, der über der Macht des Zufalls liegt und über das Ganze ausgebreitet ist. Heiter erscheint es, weil durch diesen Schleier doch überall das helle, fröhliche Licht einer Alles zum Guten lenkenden Zukunft durchschimmert, weil man überall fühlt, daß das unheilvolle Dunkel der Gegenwart durch eine eben so dunkle innere Nothwendigkeit sich wieder aufheben wird. Dennoch rieseln uns zugleich leise Schauer durch die Glieder, wenn wir sehen, wie den sonst guten und edlen Leontes, durch kleine Umstände geweckt, eine solche Macht der Leidenschaft und Sünde packt, daß er den inniggeliebten Jugendfreund umbringen will, die herrliche Königin, das Vorbild aller weiblichen Tugend verstößt, sein Kind aussetzt, und den redlichen Diener Camillo mit Verrath brandmarkt; wenn wir sehen, wie im geheimnißvollen Zusammenhange mit der Gewalt des Bösen auch das äußere Unheil ihr auf dem Fuße folgt, und die Wohlfahrt des ganzen Reichs bedroht; wenn wir sehen, wie wiederum der Zufall als rächende Gottheit alle, wenn auch widerwillige Werkzeuge des Verbrechens ergreift und vernichtet, und wie endlich dieser Complexus von Verbrechen auch das stille, harmlose Glück des alten Schäfers und seiner Familie zu zerstören droht. —

Es versteht sich von selbst, daß jene Lebensansicht, der das menschliche Dasein nur wie ein seltsames Wintermährchen erscheint, auch hier nicht für die baare, volle Wahrheit ausgegeben werden soll. Sie ist ja auf den Boden der komischen Weltanschauung gestellt, welche durch den Contrast nur ihr eignes Gegentheil wir-

ken will. Dennoch verbirgt sich in dieser Lebensansicht die tiefe Wahrheit, daß das Leben keineswegs blos wie ein heller, heiterer Sommertag in reiner Durchsichtigkeit und offener Klarheit dem Menschen vorliegt, sondern daß in der That ein geheimnißvoller, nicht völlig zu lichtender Schleier es umzieht, eine dunkle, nicht überall zu erkennende Macht über ihm waltet. Es ist angedeutet, daß der Sterbliche dieser dunkeln Macht nur durch strenges Festhalten an der ewigen Heilsordnung der Welt, an Religion und Sittlichkeit, sich erwehren kann; daß er ihr dagegen durch Abirren von der rechten Bahn unwiderstehlich anheimfällt, und zum Spielballe ihrer guten oder schlechten Laune wird. Wenn sie in unserm Stücke sich bei guter Laune zeigt, und Alles zuletzt wieder in's Geleise bringt, so erscheint das wiederum nur als ein Zufall, der aber freilich in der komischen Weltanschauung seinen Grund und seine Nothwendigkeit hat. Wäre sie in ihrer unmittelbaren Wahrheit als die ewige Gerechtigkeit Gottes und das ewige Sittengesetz der Weltordnung gefaßt worden, so hätte das Ganze nothwendig zur Tragödie werden müssen, wie dieß bei einer ähnlichen Grund- und Anlage in Othello der Fall ist.

Man kann dem Stücke den Vorwurf machen, daß es in den ersten drei Akten tragisch, in den letzten beiden komisch erscheine. Scheinbar ist dieß allerdings der Fall. Allein der Vorwurf trifft nur, wenn man es äußerlich und oberflächlich ansieht, und an den Einzelheiten kleben bleibt. Im Einzelnen und äußerlich ist das Komische allerdings in den letzten beiden Akten zusammengedrängt. Allein innerlich wird jeder aufmerksame Leser schon bei den ersten drei Akten fühlen, daß das Ganze dennoch auf der heitern, komischen Weltanschauung beruht. Deshalb sind die Farben, womit die Leidenschaft des Leontes, das Unglück seiner Gemahlin, des Herzogs Reue und Trübsinn geschildert werden, überall ohne grelle Schärfe aufgetragen, überall gemildert und in sanften Tönen gehalten. Auch im Einzelnen deutet schon der Spruch des Orakels, sowie überhaupt dessen seltsame Einmischung, auf einen glücklichen Ausgang hin. Eben deshalb schließen sich dann die einzelnen komischen Scenen auf dem Schäferfeste in Böhmen und später in Sicilien ganz ungezwungen an. Der Gegensatz wird damit zwar keineswegs ganz aufgehoben; schon der Umstand, daß die letzten beiden Akte volle sechszehn Jahre später und in ganz neuer Umgebung unter andern Ver-

hältnissen und Persönlichkeiten spielen, läßt es nicht dazu kommen; und diese Spaltung des Stücks in zwei verschiedene Hälften bleibt ein unleugbarer Mangel der äußern Composition oder Construction desselben. Allein das, was von jenem Gegensatze stehen bleibt, ist wiederum andrerseits dem mährchenhaften Charakter des Ganzen völlig angemessen, und dient nur dazu, diesen zweckmäßig hervorzuheben: wie im Mährchen, begegnen sich auch hier Schmerz und Trübsinn unmittelbar mit phantastischer Lust und grotesker Fröhlichkeit; wie im Mährchen verschwinden die Entfernungen der Zeiten und Orte in dem geheimnißvollen Nebel der das Ganze umhüllt; und insofern erscheint jener Mangel zugleich als ein Vorzug der innern, ideellen Composition. —

Wie schön auch hier die einzelnen Charaktere sich gegen einander abschatten und in organischen Gegensätzen gruppirt, zu einem harmonischen Ganzen zusammentreten; welche hohe Würde und edlen weiblichen Sinn, gegenüber der unköniglichen und unmännlichen Leidenschaftlichkeit des Herzogs, die gekränkte Fürstin in ihrem Unglück wie in ihrer sich selbst und ihrem Gatten aufgelegten Buße an den Tag legt; welche unerschrockene, sich aufopfernde Treue in Paulina und Camillo hervortritt; welche blühende Fülle des angebornen Adels und der innern und äußern Schönheit im Wesen der verlornen Prinzessin mitten unter der rohen, widersprechenden Umgebung sich entfaltet; mit wie richtigem Takte das Herz des Prinzen wählt, was der Stolz und die graue Weisheit des Vaters wegwerfen will; in wie sinnigem Contraste das arme, fröhliche und friedliche Schäferleben dem glänzenden Elende auf der Höhe des Throns gegenübergestellt ist; — darauf brauche ich wohl kaum aufmerksam zu machen. Ist der Leser nur erst in den Kern der Dichtung eingedrungen, so wird er von selbst die Schönheit der Composition, die angemessene Charakteristik und den überall ausgestreuten Gedankenreichthum erkennen.

Die meisten Kritiker stimmten bisher darin überein, daß das Stück zwischen **1610** und **1613** zu setzen sei, wofür allerdings im Allgemeinen Charakter und Diction desselben spricht. Auch Malone, der sich zuerst für **1594**, dann für **1604** entschied, hat sich später bekehrt, und Pope's Ansicht, der es für eine verfehlte Jugendarbeit hielt, beruht nur auf seinem eignen verfehlten Urtheile. Jetzt ist es von Collier (**New Particulars etc. p. 17.**)

durch das aufgefundene Tagebuch Forman's erwiesen, daß das Stück am 15ten Mai 1611 aufgeführt worden ist; auch die Rechnungsbücher der Hof-Vergnügungen, nach denen es am 5. Novbr. desselben Jahres in Whitehall gegeben worden (**Cunningham: Extracts from the Accounts of the Revels etc. p. 210**), lassen vermuthen, daß es um diese Zeit noch ein neues beliebtes Stück war; und da es, wie schon Malone darthat, durch Sir G. Buck, der erst im August 1610 zum vollen Besitz seines Amtes als **Master of the Revels** kam, die Licenz zur ersten Aufführung erhalten hatte, so steht es jetzt ganz fest, daß das Wintermährchen zwischen dem August 1610 und Mai 1611 fertig geworden und auf der Bühne erschienen sein muß. Doch ist es wohl möglich, daß Shakspeare ein älteres Werk später umgearbeitet hat. In den Registern des **Stationer's Company** findet sich schon 1594 ein Stück eingetragen unter dem Titel: **A Winternyghts-Pastime.** Das war vielleicht dasselbe Drama, dem Shakspeare nach der Umarbeitung den etwas veränderten passenderen Titel gab. Will man dieser Vermuthung, die freilich nichts als bloße Hypothese ist, nachhängen, so ließe sich auch wohl annehmen, daß von der älteren Arbeit besonders die Schäferscenen mehr oder minder unverändert stehen geblieben seien, und daraus das im Vergleich mit Othello, dem Sturm, Cymbeline und Timon frischere und hellere Colorit des Ganzen zu erklären sei, während durch die spätere Umarbeitung die dunkleren Schatten des tiefsinnigen Ernstes hinzutraten, die besonders über die ersten Akte ausgebreitet sind.

3. Der Sturm. Ein Sommernachtstraum.

Das Wintermährchen bildet gleichsam den Uebergangspunkt zu einem Paar rein-phantastischer, innerlich und äußerlich mährchenhafter Lustspiele, dem Sturm und dem Sommernachtstraum, beide auch hinsichtlich des Stoffes wahrscheinlich von des Dichters eigner Erfindung *). Da sie die beiden einzigen rein phan-

*) Oberon und Titania und das ganze Elfenreich, das aus der altnordischen Religion und Sage herstammt, waren den Engländern freilich schon lange theils aus dem Volksaberglauben, theils aus dem alt-französischen Romane von Huon und Auberon bekannt; auch die Sage vom Liebestrank ist alt. Chaucer's „Knigths Tale" und dessen „Tysbe of Babylone" oder Golding's Uebersetzung von Ovids Pyramus und Thisbe sind

tastischen Lustspiele sind, und Shakspeare diese ganze hochpoetische Gattung so zu sagen erst erfunden hat, so haben sie von allen Shakspeare'schen Komödien vorzugsweise die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Sie verdienen dieselbe in hohem Maaße, und werden daher auch von uns einer besonders sorgfältigen Erörterung zu unterwerfen sein.

Jeder hat ohne Zweifel schon Stimmungen gehabt, in

---

daher wohl als Quellen zum Sommernachtstraum betrachtet worden. (S. J. O. Halliwell: An Introduction to S.'s. Midsummer-Nights-Dream. Lond. 1841. p. 11. f. 23 f.) Allein in dem, was diese Quellen darbieten, besteht in Wahrheit gar nicht Stoff und Erfindung des wunderbaren Stücks. Vom Sturm ist zwar noch keine sichere Quelle aufgefunden. Denn Tieck's Vermuthung (Deutsches Theater p. XXII.), daß er nach einem alten Englischen Stücke gearbeitet sei, ist bloße Vermuthung: ein solches Stück läßt sich nicht nachweisen, und J. Ayrer's Schauspiel von der schönen Sidea, das allerdings einige Aehnlichkeiten mit dem Sturm zeigt, ist keine genügende Stütze für eine bloße Hypothese. Nichtsdestoweniger ist es mir doch sehr zweifelhaft, ob Shakspeare nicht aus der von Collier entdeckten alten Ballade oder aus einer älteren, ihm selber und dieser Ballade gemeinschaftlichen Quelle, etwa einer altspanischen Novelle, geschöpft habe. Eine solche Novelle hat sich zwar trotz der angestrengtesten Bemühungen bisher nicht auffinden lassen. Allein, wenn man die Ballade liest (man findet sie in Collier's Farther Particulars regarding the Life and Works of S. und daraus abgedruckt im Quarterly Review No. CXXX. 1840 p. 478.): so wird man zugeben müssen, daß der Stoff in der einfachen Gestalt, in der sie ihn giebt, ganz das Gepräge einer Novelle trägt, die Shakspeare in seiner Weise dramatisirte, d. h. nicht nur mit neuen Figuren und Beziehungen ausstattete, sondern namentlich den ideellen Inhalt der Action wie der Charaktere vertiefte. Jedenfalls ist nicht einzusehen, warum der Balladensänger, wenn er aus Shakspeare schöpfte, den Stoff so auffallend verkürzt und so viele glückliche Momente ganz weggelassen haben sollte. Auch hatte er keinen erdenklichen Grund, die handelnden Personen aus Italienern zu Spaniern zu machen, während Shakspeare in den politischen Verhältnissen zwischen England und Spanien um 1610—11 (bei Jakobs I. Friedensliebe und seinem Bestreben, ein gutes Vernehmen mit Spanien herzustellen ꝛc.) dringende Veranlassung finden mochte, die Spanier der Ballade oder Novelle in Italiener zu verwandeln, denen er aber, vielleicht absichtlich, — um daran zu erinnern, daß es eigentlich Spanier und daher die politischen Anspielungen, die er einstreute, auf Spanien zu beziehen seien, — Spanische Namen gab. Daß nicht nur der Druck, sondern auch die Diction der Ballade eine etwas spätere Zeit als 1610—11 verrathen, kann wenig austragen, theils weil dergleichen traditionell fortgepflanzte Balladen sich in Sprache und Gattung mit der Zeit verändern, theils weil ich glaube, daß auch die Ballade aus einer ältern Spanischen Novelle schöpfte. So lange diese nicht entdeckt ist, muß indeß die ganze Frage unentschieden bleiben. —

denen ihm Alles so außerordentlich und seltsam, so geheimnißvoll und räthselhaft dünkte, daß er über die Blume auf dem Felde, über den murmelnden redseligen Bach, über die flüchtig dahingleitenden Wolken in tiefes Nachsinnen versinken konnte, in denen es ihm war, als müsse jeden Augenblick irgend etwas ganz Unerhörtes geschehen, oder in denen er sich wenigstens nach irgend einem wunderbaren Ereignisse recht aus tiefem Herzensgrunde sehnte, — obwohl doch dicht neben ihm, ihm selbst wohl bewußt, Alles im alltäglichsten Geleise dahinschlich, ja obwohl er selbst ruhig und ungestört die gewöhnlichsten Dinge that, die gemeinsten Berufsgeschäfte abmachte, und gerade von dieser alltäglichen Wirksamkeit sich nicht minder angezogen und festgehalten, in ihr sich wohl und glücklich fühlte. Es giebt in der That solche Stimmungen, in denen die dunkle, nur von flimmernden Sternen erleuchtete Nacht der Mysterien mit dem hellen Tage des Allbekannten streitet, beide dicht neben einander hausen und das dunkle, Wunder schauende Auge der Phantasie dem klaren, nüchternen Blicke des Verstandes begegnet, so daß der Mensch gleichsam aus zwei ganz entgegengesetzten Standpunkten wie aus zwei ganz verschiedenen Antlitzen die Welt und sich selbst erblickt. Eine solche Stimmung bildet, so zu sagen, die psychologische Grundlage jener phantastischen Gebilde der Poesie, welche wie Shakspeare's Sommernachtstraum und Sturm gleichsam zwei ganz heterogene, sich widersprechende Welten in Ein gährendes Chaos zusammengießen, um daraus eine ganz neue, sonderbare, halb bekannte, halb unbekannte Welt zu bilden. Auf der einen Seite treten uns Gestalten entgegen, mit denen wir völlig vertraut sind, menschliche Fehler und Schwächen, Gefühle, Leidenschaften, Gedanken, — Alles in gewohnter Form und compakter Natürlichkeit; wir glauben uns selbst und unsere alltäglichen Umgebungen, wie aus dem Spiegel herausgeschnitten, vor uns zu sehen. Auf der andern Seite dagegen entfaltet die Magie des Wunders ihre ganze Macht; die Gesetze der Natur sind aufgehoben, die erscheinenden Gestalten ahmen höchstens die Form der gemeinen Wirklichkeit nach, ihr Inhalt und oft auch ihre Erscheinung ist durchaus verschieden; Alles widerspricht der täglichen Erfahrung oder überschreitet doch ihr Maaß auf jeder Seite. Und doch ist es, als wären wir auch in dieser unbekannten, wunderbaren, gesetzlosen Welt zu Hause. Es ist nicht bloß Illusion, sondern in unserm tiefsten Innern

erklingt eine Saite und begleitet in reinen Harmonieen die mystischen Töne, die uns von dort herüberklingen; wir finden in uns selbst ein dunkles Gefühl, das mit den Wundergestalten entschieden sympathisirt. — Die Phantasie des ächten Dichters ist im Gebiete der Poesie dasselbe, wie die Liebe im Gebiete der Religion: beide stehen frei über dem Gesetze. Aber die Phantasie des ächten Dichters belebt auch nur das ewige Wunder, das in der Brust des Menschen sich abspiegelt, das ewige göttliche Wunder, aus dem erst die Natur und ihre Gesetzmäßigkeit hervorging, die ewige wunderbare Schöpferkraft, die über den Gesetzen des Universums steht, weil sie selbst diese Gesetze erst setzte. Aus dieser Quelle schöpft der Dichter seinen Stoff, und formt ihn zu bestimmten lebendigen Gestalten; in diesen Quell versenkt sich die Liebe und entnimmt aus ihm den Stoff ihres Wollens und Handelns. Darum sind beide erhaben *über* das Gesetz, weil mit dem Gesetzgeber selbst Eins, und eben deshalb doch nicht *gegen* das Gesetz. Die wunderbare Welt des ächten Dichters widerspricht nur den Gesetzen oder vielmehr Gewohnheiten der gemeinen Wirklichkeit; aber sie harmonirt vollkommen mit den höhern Gesetzen einer zwar nicht gemeinen, wohl aber allgemeinen, idealen Wirklichkeit; die Gesetze der *Natur* sind aufgehoben, aber an deren Stelle sind die Gesetze des *Geistes* getreten. Beide Gesetze sind in ihrem Ursprunge Eins, und so ist es denn auch sehr begreiflich, daß wir uns in beiden Welten gleich heimisch fühlen. Wie in der Dichtung beide sich gegenseitig durchdringen, auf einander einwirken und zu Einem Ganzen sich zusammenschließen, grade so begegnen sie sich in unserer eigenen Brust.

Vom *Mährchen* unterscheidet sich das phantastische Drama Shakspeare's eben durch diese doppelte Basis, durch diese zwiespältige, entgegengesetzte Weltanschauung, auf der es beruht. Das Mährchen hat nur *Eine* Welt, in der es sich bewegt, und diese Welt ist durch und durch wunderbar, magisch, durch und durch ein phantastisches Spiel mit ihrem eignen Dasein. Das Mährchen stellt die Wirklichkeit gar nicht dar, sondern verhüllt sie unter die bunten, halb blendenden, halb durchsichtigen Schleier von Duft und Nebel, Licht und Farbe, woraus es seine Gebilde zusammenwebt. Seine Gedanken sind nur Gedanken*assonanzen*, gleichsam nur einzelne Töne eines reichen harmonischen Accords, zu denen die Phantasie des Lesers die fehlenden Ergänzungstöne

sich selbst aufsuchen muß. Es will gar nicht Eine bestimmte Grundidee, Eine bestimmte Lebensansicht ausdrücken, sondern auf den ganzen Gedankeninhalt des Lebens überall anspielen, ihn hier und dort berühren, hier und dort anklopfen, daß die aus allen Metallen zusammen gegossene Glocke einzelne abgerissene Klänge von sich giebt, die trotz ihrer Zusammenhangslosigkeit innerlichst doch harmoniren. Nur in dieser Harmonie, die gleichsam über dem Ganzen schwebt, besteht der allgemeine Sinn, die Wahrheit des Mährchens, weil eben darin Eine Seite des wirklichen Lebens ausgesprochen ist. Das Mährchen will daher gar nicht erklärt sein, es will nicht mit dem Verstande, sondern nur mit der Phantasie aufgenommen sein. Es erklären wollen, hieße die Blume anatomisch secziren, um nach ihrem Geruche zu suchen.

Stücke, wie der Sturm und der Sommernachtstraum bedürfen dagegen vorzugsweise der erläuternden Kritik. Denn einerseits haben sie zwar das Mährchenhafte an sich, das anscheinend sich ganz der Erklärung entzieht. Allein andrerseits ist dies Mährchenhafte in die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit nur hineingeflochten wie ein Paar duftige erotische Blumen in einen nordischen Eichenkranz. Das Wunderbare mischt sich so innig mit dem Natürlichen und Wirklichen, daß das Eine nicht klar werden kann, wenn nicht auch das Andere erklärt wird. Das Ganze ungelöst stehen lassen, hieße nur, es zum bloßen Mährchen herabsetzen. Aber ein Mährchen ist es offenbar nicht. Vielmehr, während das Mährchen sich über das Wunderbare niemals wundert, weil es ihm gar nicht als wunderbar gilt, sondern recht eigentlich seine Heimath ist, erscheint im Sturm das Wunder überall als eigentliches Wunder, das Magische, Außerordentliche, Uebernatürliche wird eben so angestaunt, wie es in unserm eignen Alltagsleben angestaunt werden würde. Die Dichtung nimmt also offenbar ihren Standpunkt auf der idealen Grenze, wo das luftige Reich der Wunder und Mysterien in die alltägliche Wirklichkeit hineinschaut und umgekehrt von ihr geschaut wird. Hier steht sie mitten in der Beziehung zwischen beiden, den einen Fuß hüben, den andern drüben; aber ihr Schwerpunkt ruht nur auf der einen Seite, getragen wird sie in der That nur von dem festen Boden der Wirklichkeit. Damit aber daß sonach das Wunderbare sich auf letztere nur bezieht, nur hineingeflochten erscheint in das wirkliche Leben, verliert es seine Selbstständigkeit: es ist

nur für die Wirklichkeit da; nur in Beziehung auf diese hat es Sinn und Bedeutung. Und weil eben darum seine Bedeutung nicht bloß seine eigene ist, sondern zugleich die Wirklichkeit bedeutet, auf diese hindeutet und sie mit umfaßt, — in dieser gedoppelten Bedeutung ist es offenbar symbolisch oder allegorisch, d. h. es ist und bedeutet nicht bloß das, was es scheint, sondern noch ein Andres, mit dem es zusammenhängt wie die Theile mit ihrem Ganzen. Das Symbolische aber fordert seiner Natur nach eine Erklärung seines Sinnes; es ist gar nicht Symbol, wenn nicht das, was es bedeutet, auch erkannt wird. Hier also hat die erläuternde Kritik mehr zu thun als irgend wo. Hier hat sie nicht bloß die Einheit der Idee, die besondere Lebensansicht, welche dem Drama zum Grunde liegt, zu erforschen; sondern auch zu erklären, warum innerhalb dieser Lebensansicht das Wunderbare so eng mit dem Wirklichen sich verbinde, und welche symbolische Bedeutung es in dieser Verbindung habe.

Merkwürdig ist die Verschiedenheit, mit welcher Shakspeare das Wunderbare in der Tragödie und in der Komödie behandelt. Betrachten wir die seltsamen Gestalten der Hexen im Macbeth, die Geistererscheinungen in derselben Tragödie oder im Hamlet, Julius Cäsar u. s. w., so tritt auch an ihnen das Symbolische stark hervor. Es leuchtet ein, daß durch die Hexen zugleich der Gedanke ausgedrückt werden soll, wie auf den Menschen, der mit der Leidenschaft des Ehrgeizes, des Hochmuths im Grunde auch schon die verbrecherische That im Herzen trägt, auch die Naturmächte dämonisch verlockend einwirken, wie ihm der Wind Mordgedanken in die Ohren pfeift, das Wasser ihm von Königreichen und Herrschaften vormurmelt. Es leuchtet ein, daß die Geistererscheinung im Hamlet zugleich nur der Geist des unnatürlichen Verbrechens selbst ist, das wie ein Gespenst umherschleicht, durch Schlösser und Thüren hindurch dringt, alle Bewohner des Hauses mit einem unheimlich beunruhigenden Gefühle peinigt, und so unter Qual und Schmerzen nur danach ringt, sich selbst zu verrathen und seine Strafe zu finden. Aber in der Tragödie hat dies Symbolische zugleich die Gestalt einer furchtbaren, wenn auch verborgenen Wirklichkeit: seine moralische Bedeutung ist zugleich äußerliche, wirkliche Erscheinung, weil ihr Träger nur die abstrakt gehaltene Eine Seite des Wirklichen selbst ist. Denn die Geistererscheinungen sind ja die Geister wirklicher abgeschiedener

Menschen, der Geist also nur abstrakt für sich genommen, ohne seinen Körper. Die Hexen, obwohl halb natürliche, halb übernatürliche Wesen, haben doch eine reale Grundlage: sie sind zuletzt doch wirkliche Menschen, die nur durch ihre abstrakte Bosheit unter Mitwirkung höherer Mächte über das menschliche Maaß hinausgehoben erscheinen. In den Lustspielen dagegen, wie im Sturm und Sommernachtstraum, ist das Wunderbare durch und durch magisch; die Elfen und Geister haben nichts mit der Wirklichkeit gemein; sie gehören einer ganz andern, selbstständigen und besonderen, von den bekannten Geschöpfen der Welt völlig verschiedenen Wesengattung an. Eben darin besteht das Phantastische dieser Gebilde; eben darum ist ihr Wesen gleichsam noch symbolischer als das ihrer Verwandten in der Tragödie. Auch in dieser Verschiedenheit des Tragischen gegen das Komische muß man aber wiederum den tiefen Blick und das feine Verständniß des großen Dichters bewundern. Eine eigentlich phantastische Tragödie, wie sie die Spanische Phantasie eines Calderon versucht hat, hört in der That auf wahrhaft tragisch zu sein. Das Phantastische gehört nur in die Sphäre des Komischen.

Fassen wir daher den Shakspeareschen Begriff des phantastisch Komischen scharf ins Auge, so wird sich daraus zunächst der allgemeine Sinn des Wunderbaren in Shakspeare's Komödien errathen lassen. In seiner Narrheit und Verkehrtheit, in seiner Willkühr und Launenhaftigkeit nämlich verliert der Mensch die Herrschaft über sich selbst und damit über die Außenwelt. Er fällt unter die Gewalt des Zufalls und der Willkühr der äußern Umstände; er wird der Diener einer ihm fremden Macht, der er zuletzt nicht mehr widerstehen kann, weil er ihr von Anfang an und während seines ganzen Lebens nicht widerstehen wollte. Diese Macht ist vorzugsweise die Natur und seine eigne Natürlichkeit, indem ja der Geist mit dem Verluste der sittlichen Herrschaft über sich selbst unmittelbar unter die Herrschaft seiner natürlichen Bedürfnisse und Triebe, seiner Wünsche, Begierden und Neigungen, seiner subjektiven Vorstellungen und Einbildungen herabsinkt. Dies ist es ohne Zweifel, was Shakspeare im Allgemeinen symbolisch andeuten will, wenn er Elfen oder Geister, wie Ariel und seine Gehülfen, gerade nur mit den Narren und Thoren und den entschieden unmoralischen Menschen ihr Spiel treiben läßt, während sie die Edlen und Guten nicht nur verschonen, sondern ihnen

sogar unterthan erscheinen. Denn daß diese Art Geister nur personificirte Naturmächte sind, leuchtet auf den ersten Blick ein, und soll im Folgenden bestimmter nachgewiesen werden. Für jetzt begnüge ich mich, nur noch darauf aufmerksam zu machen, daß für die komische Weltanschauung Shakspeare's, wie sie oben entwickelt worden ist, auch die Unwahrscheinlichkeit, die allen wunderbaren Ereignissen anhaftet, und doch im Drama möglichst vermieden werden muß, so ziemlich ganz verschwindet. Coleridge (**Literary Remains II, 92.**) behauptet in seinen Bemerkungen über den Sturm mit Recht, daß es eine Art Unwahrscheinlichkeit gebe, die uns in jeder dramatischen Darstellung nicht weniger als im wirklichen Leben störe und verletze, weil sie nicht nur mit letzterem in Widerspruch stehe, sondern auch mit der poetischen Wirklichkeit oder mit der negativen Realität, welche wir, versenkt in das Reich der Phantasie wie in einen Traum, den Gebilden der Poesie unwillkührlich verleihen, und worin die sogenannte Illusion besteht. Daraus folgt, daß z. B. in einem Mährchen der ordentliche und natürliche Hergang einer Begebenheit gerade eine Unwahrscheinlichkeit sein würde. In der That ist nicht nur in Natur und Geschichte, sondern auch in der Poesie das poetisch Wahre nicht immer wahrscheinlich, und das Wahrscheinliche nicht immer wahr. Denn letzteres beruht durchaus auf der Erfahrung und Gewohnheit: es ist eben nur der unter den vorausgesetzten Ursachen, unter den gegebenen Umständen und Verhältnissen gewöhnlich erfolgende und daher von der Einbildungskraft anticipirte Effekt; und die psychologische Wahrscheinlichkeit würde daher z. B. unter den Negerstämmen Afrikas oder unter Indiern und Chinesen in vieler Beziehung eine ganz andere sein als unter Engländern oder Deutschen. Nur die Wahrheit ist ewig dieselbe. — Halten wir dies fest, so folgt von selbst, daß, wenn der Dichter es nur versteht, uns von Anfang an in seine Lebensanschauung oder in die poetische Welt, in der er seine Figuren spielen läßt, hineinzuziehen und darin festzuhalten, in eben dieser Welt uns Vieles wahrscheinlich dünken wird, was in der alltäglichen Wirklichkeit durchaus unwahrscheinlich sein würde. Ist also der Schauplatz der Dichtung auf jener ideellen Grenze zwischen dem wirklichen Leben und dem Reiche der Wunder, hat der Dichter seinem Stücke jene phantastisch-komische Weltanschauung zu Grunde gelegt, die an sich durchaus wahr, und in

der doch das Wirkliche zugleich unwirklich ist; so kommt es nur darauf an, daß er diese Sphäre gleich in den ersten Scenen uns möglichst lebendig, mit kühnen, kräftigen Farben abschildere, — und er wird ohne Zweifel die Genugthuung haben, daß alle die wunderbaren Dinge, die er uns zeigt, uns in unserer Illusion durchaus nicht stören, d. h., daß wir das wirklich Unwahrscheinliche ganz wahrscheinlich finden werden.

Wie meisterhaft Shakspeare dieß Grundsteinlegen für den Bau seiner phantastischen Dichtungen verstanden habe, wie kräftig und unwiderstehlich er unsere Phantasie auf seinen Standpunkt hinüber zu ziehen weiß, wird uns zum deutlichsten Bewußtsein kommen, wenn wir uns den Inhalt des Sturms in's Gedächtniß zurückrufen und namentlich die ersten Scenen etwas näher betrachten.

Das Schauspiel wird eröffnet, ohne Prolog, ohne alle Vorbereitung mit der berühmten Darstellung des Seesturms, wovon das Ganze nach der Ansicht der meisten Kritiker seinen Namen trägt. Gleich diese erste Scene enthält mithin ein ungewöhnliches, wenn auch noch völlig innerhalb der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit liegendes Ereigniß. Weit ungewöhnlicher schon, obwohl noch keineswegs über- oder unnatürlich, ist die Form, in der sich dieß Ereigniß darstellt. Hier finden wir nicht bloß Jammern und Klagen, Todesfurcht und Verzweiflung, sondern mitten in die Verwirrung, die Angst und die Noth sprudelt eine Ader des Humors und des Witzes hinein, der mit der augenscheinlichen Lebensgefahr mitten im Untergange selbst seinen Scherz treibt. Wir fühlen daher nicht nur, daß es mit dem dargestellten Verderben nicht recht ernstlich gemeint ist, und das tragische Mitleid, die Stimmung der Tragödie, bleibt uns fern; sondern wir werden auch sogleich in den Mittelpunkt der komischen Weltanschauung hineinversetzt, welche offenbar die Basis des ganzen Stückes bildet. Wir werden aufgefordert, da zu lachen, wo gewöhnlich nur geweint wird. Und doch ist das, was wir sehen, die ganz gewöhnliche, gemeine Wirklichkeit, Menschen, wie sie uns täglich begegnen, Groß und Klein, Vornehm und Gering nach gewöhnlichem Maaß und Schnitt. Nur das zeigt sich daher sogleich, daß die wirkliche, gemeine Welt der Thorheit und Narrheit, der moralischen Schwäche und Verkehrtheit in Wahrheit zugleich die verkehrte, unwirkliche ist, und daß sie eben darum, bei Lichte

beſehen, oft gerade da am lächerlichſten iſt, wo ſie anſcheinend den größten Jammer aufweiſt. Die zweite Scene führt uns nach Proſpero's Zelle. Der greiſe Alte, eine hohe würdige Geſtalt, mit ſeinem Zaubermantel und Zauberſtabe, neben ihm ſeine Tochter von ſeltener Schönheit und reizender Jungfräulichkeit, umgeben von einer romantiſchen Wildniß, — dieß Alles muß den Eindruck des Außerordentlichen und Seltſamen auf uns machen, bleibt aber noch immer innerhalb des Maaßes der Natürlichkeit. Wir ſind nur um einen Schritt weiter in die poetiſche Welt, die uns der Dichter entfalten will, vorgedrungen. Nun beginnt Proſpero ſeine Erzählung, mit ſteigender Aufmerkſamkeit hören wir die wunderſchön erzählte Geſchichte, die zwar immer noch nicht die Grenzen des wirklichen Lebens verläßt, doch aber mit ihrem höchſt außergewöhnlichen Inhalte ſchon ganz nahe an das Gebiet des Wunderbaren heranſtreift. Selbſt das häufige Fragen Proſpero's, ob Miranda auch aufmerke, ob ſie auch nicht ſchlafe u. ſ. w, während die Erzählung doch ihre höchſte Theilnahme erregen muß und nach ihrer Verſicherung wirklich erregt, — ſelbſt dieſes ſeltſame Fragen, worüber alle Kritiker ſich vergeblich den Kopf zerbrochen haben, hat offenbar nur den künſtleriſchen Zweck, den Eindruck des Seltſamen, den die ganze Scene machen ſoll, zu erhöhen, und andrerſeits Miranda's wirkliches Einſchlafen, das nachher durch Proſpero's Magie bewirkt wird, einzuleiten. Durch Alles dieß ſind wir dann ſchon ſo weit vorbereitet, daß uns nun Ariel's Erſcheinung und Proſpero's Zauberkünſte, die indeß anfänglich nur ganz leiſe und geräuſchlos auftreten, nicht mehr Wunder nehmen. Der Dichter hat erreicht, was er bezweckte: unſere Phantaſie befindet ſich bereits in ſeiner poetiſchen Welt, iſt unbewußt durchdrungen von ſeiner Lebensanſchauung, und folgt ihm daher auch ungeſtört, wohin er ſie führt.

Die erſte und zweite Scene iſt zugleich ein Meiſterſtück dramatiſcher Expoſition. Einerſeits werden wir durch den dargeſtellten Sturm ſogleich mitten in die Fabel des Stücks hineingeriſſen, unſere Theilnahme wird auf's Höchſte angeregt; wir ſind neugierig zu erfahren, was dieſer ſonderbare Anfang, der uns eine Anzahl Perſonen vorführt, bloß wie es ſcheint, um ſie vor unſern Augen untergehen zu laſſen, zu bedeuten habe; wir ſind ganz auf die Zukunft angewieſen, und harren erwartungsvoll der Dinge, die da kommen ſollen. Andrerſeits gewährt uns Proſpero's Er-

zählung einen weiten tiefen Blick in die Vergangenheit. Unsere Phantasie, von den Flügeln Shakspeare'scher Darstellungskunst getragen, führt uns in das ferne Mailand hinüber. Wir werden nicht nur über die erste räthselhafte Scene aufgeklärt, sondern wir erhalten zugleich eine Biographie und Charakteristik der handelnden Hauptpersonen; die ganze Aktion gewinnt eine breite Unterlage an einer bedeutenden, thaten- und ereignißreichen Vergangenheit, aus der sie dann im Folgenden, wie eine Pflanze aus dem mütterlichen Boden frisch und kräftig emporwächst. Aber auch Ariel, dieß Luftgebilde der dichtenden Phantasie, müssen wir zuvor näher kennen lernen; seine ungewisse, in Aether und Duft verschwimmende Gestalt muß vor unsern Augen erst Leben, Bestimmtheit und Individualität gewinnen. Darum hören wir von seinem Verhältnisse zur Hexe Sycorax, und lernen in seiner Sehnsucht nach Freiheit, die ihn zu Trotz und Undankbarkeit verführt, den Hauptzug seines Charakters kennen. Dieser Auftritt zwischen Prospero und Ariel zeigt Shakspeare's bewundernswürdige Kunst, durch die Exposition zugleich überall die Grundzüge der Charaktere zu liefern, in ihrem glänzendsten Lichte. Gegen den Schluß des ersten Aktes lernen wir dann endlich auch noch Kaliban, das seltsame Ungeheuer, dessen Prospero schon erwähnt hat, persönlich kennen; und so haben wir dann, nachdem auch noch Ferdinand durch Ariel's Zaubergesang nach Prospero's Zelle gebracht und das Liebesverhältniß zwischen ihm und Miranda eingeleitet ist, alle Motive der Aktion vollständig vor uns: alle Fäden sind so kunstvoll angelegt, daß die Hand des Meisters sie nun ohne Schwierigkeit zu einem anmuthigen Gewebe zusammenfügen kann.

Der zweite Akt zeigt uns den König von Neapel, umgeben von seinem Bruder, von Antonio, Gonzalo und den beiden Hofherren Adrian und Franzisko, in tiefer Trauer über den Verlust seines Sohnes, der bei dem Schiffbruch durch Ariel von den Uebrigen getrennt, nach des Königs Meinung seinen Tod in den Wellen gefunden hat. Antonio und Sebastian fassen den Plan, den König im Schlaf zu ermorden, werden aber durch Prospero's Kunst an der Ausführung gehindert. Gestört und erschreckt verlassen alle den Platz, um weitere Nachforschungen nach dem verlornen Ferdinand anzustellen. Statt der feinen vornehmen Ränkeschmiede, der Knechte des aristokratischen Ehrgeizes und Uebermuthes, treten nun in effektvoller Contrastirung die gemeinen plum-

pen Gesellen, die Sklaven plebejischer Trunksucht und Habgier, auf, und zeigen in lustiger Parodie, wie auch im niedrigsten Pöbel dieselben Schlingpflanzen des Bösen, nur in anderer Form, wachsen und Fürst und Unterthan an Ein Joch zusammenschmieden. Trinculo, der Narr (a jester, wie er im Personenverzeichniß genannt wird, offenbar der Stellvertreter des Clown) und Stephano, der trunksüchtige Kellner, treffen zufällig mit Kaliban zusammen. Diese Scene ist in den unerschöpflichen Born ächt Shakspeare'schen Humors getaucht: eine tiefsinnige Ironie spottet der menschlichen Schwäche und Verkehrtheit, zeigt sie in ihrer ganzen Blöße, und behandelt doch zugleich den Menschen selbst mit Liebe und Theilnahme *). Die Würde, mit der selbst ein Stephano und Trinculo dem halb dämonischen, halb thierisch-menschlichen Zwitterwesen Kaliban gegenüberstehen, ist wahrhaft erhaben-komisch; die Art und Weise, wie sich jene benehmen, zeugt zwar von tiefem moralischen Verfall, zugleich aber schimmert eine gewisse Gutmüthigkeit hindurch, ein Keim ächter Humanität; ihr Betragen bleibt immer rein menschlich, ohne alle Verzerrung, ohne Beimischung des Bestialischen. Auch verliert das Unmoralische, wenn es sich lächerlich zeigt und mit Narrheit und Unsinn gepaart auftritt, sein niederdrückendes Gewicht, und erregt statt Verachtung und Unwillen, eher eine gewisse Zuneigung für seine Repräsentanten. Stephano und Trinculo sind offenbar die Affen Antonio's und Sebastian's: wie diese um Fürstenthümer willen, die ihrem Horizont völlig entschwunden sind, über Mordgedanken brüten, so lassen jene von einem Kaliban sich göttliche Ehre erweisen, und nehmen von einer Insel Besitz, die sie noch gar nicht kennen. Die parodische Tendenz ist unverkennbar; und obwohl die ganze Scene dem einmal geschürzten Knoten der dramatischen Entwickelung fremd zu sein scheint, so verlassen wir sie doch nicht

*) Dies ist eine Eigenthümlichkeit des Shakspeare'schen Witzes, auf die ich hier gelegentlich aufmerksam zu machen mich nicht enthalten kann. Shakspeare ist zwar ironisch, auch wohl im Einzelnen satirisch, aber so objektiv, daß seine komischen Figuren niemals Karikaturen werden. Er behandelt sie alle gleichsam wie seine Brüder, mit einer gewissen Humanität; hinter der Narrenkappe guckt immer der Mensch hervor mit seiner ursprünglichen Würde und Hoheit; selbst die Narren aus den niedrigsten Klassen sinken doch nie zur eigentlichen Rohheit und Bestialität herab. Wir können sie nie verachten, sondern eine ähnliche Stimmung wie die des Dichters, eine ähnliche Ironie der Liebe möchte ich sagen, erfüllt unsere Brust.

nur in der besten Laune, sondern wir fühlen uns auch durch das anscheinend Ungehörige keineswegs verletzt. Zugleich dient sie dazu, den ernsten und unangenehmen, dem Wesen der Komödie nicht ganz entsprechenden Eindruck, den Antonio's und Sebastian's Verrätherei in uns zurückgelassen haben, zu verwischen, und uns vorzubereiten auf den lieblichen Anblick, den die erste Scene des dritten Aktes uns darbietet.

Ferdinand und Miranda von Prospero in einiger Entfernung beobachtet, gestehen sich ihre Liebe. Eine kurze Spanne Zeit hat hingereicht, um die für einander bestimmten Herzen unauflöslich zusammenzuschmelzen. In der That ist die eigentliche Liebe immer eine Geburt des Augenblicks: eine lange Bekanntschaft, gegenseitige Achtung und Zuneigung mag vorhergehen oder nicht vorhergehen; für die Liebe ist das gleichgültig: sie wächst daraus nicht etwa hervor wie die Knospe aus ihrem Kelche, sondern Bekanntschaft, Zuneigung, sind gleichsam nur das Brennmaterial, in welches der Blitz der Liebe erst einschlagen muß, ehe es Feuer und Flammen giebt. Ferdinand und Miranda sind das lieblichste Seitenstück zu Romeo und Julie, nur mit dem Unterschiede, daß hier in der Komödie auch die Liebe den tragischen Kothurn mit dem komischen Soccus vertauscht hat: statt der düstern, verzehrenden Gluth der Alles mit fortreißenden, maaßlosen Leidenschaft, die dort wie eine unheilschwangere Gewitterwolke den ganzen Horizont beschattet und die volle Gewalt des tragischen Pathos in sich trägt, sehen wir hier zwar auch das Feuer der Leidenschaft, aber eine Leidenschaft zweier sanfter, kindlich unschuldiger Herzen, die wie ein reines, mildes und doch weithin strahlendes Licht alle Gegenstände im lieblichsten Glanze zeigt und mit den heitersten Farben schmückt; dort ist Alles Donner und Blitz, der zuckende Funke, der lodert und leuchtet, aber auch vernichtet; hier ist es der erste Strahl der jungen Morgensonne, die einen himmlischen Frühlingstag verkündend, schüchtern und erröthend über die Bergesgipfel ins Thal herniederblickt. Und doch fühlen wir, trägt diese zarte reine Liebe eine Kraft in sich, der keine Macht der Welt gewachsen ist. Auch Prospero's magische Kunst, die Donner und Blitz und Sturm und Wellen sich dienstbar gemacht hat und alle übrigen Personen wie Kinder am Gängelbande leitet, hier hat sie keine Gewalt, hier konnte sie nicht einmal aufhalten und verzögern, geschweige denn hindern oder

vernichten. Prospero nämlich will zwar, daß Miranda und Ferdinand ein Paar werde, darauf ist sogar die Spitze aller seiner Wünsche und Absichten gerichtet; aber zugleich möchte er gern, daß ihre aufkeimende Liebe mehr Schritt hielte mit dem Reifen seines Planes. Er weiß doch nicht, wie alle die außerordentlichen Ereignisse, wie seine Zauberkünste und der vermeintliche Verlust des geliebten Sohnes auf den König von Neapel wirken werden, ob er geneigt sein wird, nachzugeben und in die Vermählung Ferdinands mit Miranda zu willigen. Darum möchte er auch deren Liebe gern beherrschen; er möchte, daß der Funken zwar zünde, aber nicht sogleich Flammen schlage; das ist ohne Zweifel der Hauptgrund, weshalb er Ferdinanden anfänglich so feindlich behandelt und ihn zu niedrigen Knechtsdiensten verurtheilt. Allein auch in der Knechtsgestalt findet die Liebe das verwandte Herz; auch den gemeinsten Dienst und die roheste Arbeit weiß sie zu adeln; unaufhaltsam übt der Magnet seine unsichtbare Gewalt über das Eisen; — und Prospero muß zuletzt sich gefallen lassen, was alle Magie der Welt nicht hintertreiben könnte.

So in ihrer tieferen Bedeutung erfaßt, steht diese erste Scene des dritten Akts wiederum in einem sinnreichen Contraste gegen die beiden folgenden, in denen Prospero's Zauberkunst ihre ganze Macht entfaltet. Sie bewährt sich zunächst neckend und spottend an den Narren des Stücks, an den bewußtlosen Sklaven ihrer sinnlichen Gelüste, an dem Bösen in der Gestalt der Albernheit und des Unsinns, das nicht mächtig genug ist, um es ernst mit ihm zu nehmen, weil es schon von selbst sich völlig unschädlich macht. Ich meine die Scene, in der Kaliban den halbtrunkenen Stephano beredet, Prospero'n seiner Bücher und Zaubermittel zu berauben und ihn dann zu tödten, damit er selbst mit der schönen Miranda als König der Insel herrschen könne. Auf diese Scene, die durch Ariel's Eingreifen zur ergötzlichen Posse wird, folgt das ernstere Nachspiel in der höheren Sphäre der vornehmen, wohldurchdachten Bosheit. Antonio und Sebastian haben, wie wir in der folgenden Scene erfahren, ihren Plan gegen das Leben des Königs keineswegs aufgegeben; sie warten nur auf günstigere Gelegenheit. Auch des Königs Herz bleibt verstockt, ohne Erinnerung an seine Schuld. Darum fährt eben so plötzlich Ariel in Gestalt einer Harpye unter Donner und Blitz dazwischen, und hält den «drei Sündenmännern» eine erschüt-

ternde Strafpredigt, indem er sie an Prospero und ihr Verbrechen erinnert. Ja Prospero's Magie zeigt sich hier so mächtig, daß sie sogar dem Wahnsinn gebietet; in Geisteszerrüttung verlassen alle drei den Schauplatz, von dem besorgten Gonzalo, Franzisko und Adrian gefolgt. — Beide Scenen stehen offenbar wieder in contrastirender Beziehung zu einander. Dort wird der lächerliche Mordplan der Narren nur ganz äußerlich verhöhnt; hier trifft dagegen die verstockten Bösewichter, die mit Verbrechen belastet, auf neue Unthaten sinnen, die härteste, tief in das innerste Mark einschneidende Strafe. Die Action droht fast eine tragische Wendung zu nehmen, und die letzte Scene würde in der That einen zu erschütternden Eindruck zurücklassen, wenn es der Dichter nicht verstanden hätte, sie so rasch und plötzlich vor unsern Augen zu entfalten, und überhaupt das ganze Colorit, Contouren, Licht und Schatten so zart aufzutragen, daß wir den Wahnsinn mit seinen furchtbaren Schrecknissen nicht recht zu Gesicht bekommen. Nichtsdestoweniger ist diese Scene der Gipfelpunkt der dramatischen Verwickelung: der Knoten ist geschürzt, und die folgenden beiden Akte haben nichts weiter zu thun, als ihn geschickt und glücklich zu lösen.

Mit diesem Geschäft beginnt dann auch sogleich der vierte Aufzug. Prospero legt die Maske gegen Ferdinand ab, bittet ihn um Verzeihung wegen der ihm auferlegten Prüfung seiner Liebe, und legt mit väterlicher Zärtlichkeit Miranda's Hand in die seinige. Zur Feier des Verlöbnisses führen seine Geister ein sinniges Festspiel auf, in welchem Juno und Ceres das junge Paar beglückwünschen. Man hat dies Intermezzo störend gefunden, und nicht ganz mit Unrecht. In der That macht es trotz seiner Kürze einen Riß in den Zusammenhang der Action. Einerseits indessen dient ein äußerer Umstand dem Dichter zur Entschuldigung. Der Sturm wurde, wie wir aus sichern Nachrichten wissen, Anfangs 1613 bei Gelegenheit der Feierlichkeiten zur Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich mit Elisabeth, der Tochter Jakobs I. aufgeführt; und Tieck vermuthet daher mit Recht, daß das episodisch eingeflochtene Festspiel mehr diesem fürstlichem Paare außerhalb des Stückes als dem Liebespaare auf der Bühne gegolten haben dürfte; vielleicht wurde es sogar erst für jene besondere Aufführung nachträglich hinzugedichtet. Andrerseits steht dasselbe in näherer Beziehung zu den Motiven der Action, als es auf den ersten An-

blick scheint. Zunächst dient es dazu, um das wahre, einfache, patriarchalische Wesen der ächten Ehe hervorzuheben, und den Vorzug ihrer reinen, naturgetreuen Gestalt über die verzerrte Form, die sie in der Welt einer übertriebenen Civilisation erhalten hat, auf das Stärkste zu markiren. Es dient dazu, um darauf hinzuweisen, daß im Sturm des Lebens eine gesegnete Ehe stets den tiefen, unerschütterlichen Grund für den Anker der Glückseligkeit gewährt, daß sie es ist, die feststeht, wenn alles Andre in den hochgehenden Wellen unstät schwankt und treibt. Außerdem hat Prospero offenbar ein nahes Interesse, seinem auserwählten Schwiegersohne die Macht seiner Kunst in ihrem hellsten Lichte zu zeigen. Sie ist das Einzige, womit er in seiner Einöde dem verwöhnten Fürstensohne zu imponiren vermag. Endlich sucht seine väterliche Fürsorge auch noch durch den Mund seiner Geister dem jungen, feurigen Paare Keuschheit und Reinheit einzuschärfen, daß nicht die Frucht gebrochen werde, ehe sie reif ist, und statt zu versüßen, das eheliche Glück vergifte. Das Festspiel geht unmittelbar über in die lustige Hetzjagd gegen Kaliban, Stephano und Trinculo. Der hohe Kothurn, auf welchem Juno, Ceres und Iris einherschreiten, verwandelt sich wiederum plötzlich in den niederen Soccus des Gemein-Komischen. Dies Hin- und Herschwanken zwischen den Extremen ist ein eigenthümlicher Charakterzug des Stückes, worauf ich aufmerksam mache, weil es zu der dem Ganzen zu Grunde liegenden Idee, zu der besondern Lebensanschauung, die sich darin ausspricht, wesentlich gehört. — Kaliban's und seiner Genossen Plan, schlägt, wie sich erwarten ließ, völlig fehl; nur Spott und Gelächter ernten sie in reichem Maaße ein.

Nachdem auf diese Weise die Verwickelung von zwei Seiten gelöst ist, hat der fünfte Akt noch den Hauptknoten zu entwirren. Die Lösung ist indessen eben so leicht, als die Verwickelung: wie Prospero's magische Kunst den Knoten schürzte, so zerhaut sie ihn auch. «Himmlische Musik», von Prospero's Geistern aufgespielt, verscheucht den Wahnsinn. Wieder zur Besinnung gekommen, erscheint des Königs Gemüth tief erschüttert und von ächter Reue durchdrungen. Auch Sebastian und Antonio können der geheimnißvollen, Geist und Herz gefangen nehmenden Macht nicht widerstehen: sie schweigen wenigstens und genehmigen die Anordnungen, die Prospero und Alonzo treffen. Freudig

willigt der König in die Vermählung Ferdinand's mit Miranda; beide sollen vereinigt Neapel und Mailand beherrschen. Auch Stephano, Trinculo und Kaliban erhalten Verzeihung. Zuletzt findet sich, daß auch das Schiff gar nicht gescheitert ist, sondern wohlerhalten in einer Bucht am andern Ende der Insel liegt. Nachdem Prospero auf diese Weise Alles erreicht, was er wünschte, und Ariel'n noch beauftragt hat, für günstige Rückfahrt Sorge zu tragen, hat auch seine Kunst ein Ende; er giebt Ariel'n die versprochene Freiheit zurück, und versenkt Zauberbuch und Zauberstab in die Tiefe des Meeres; Alles löst sich in Friede und Freude auf: der Sturm hat ausgetobt; Ruhe und Heiterkeit und mit ihr die Wirklichkeit, die alte süße Gewohnheit des Daseins, nach der sich alle sehnen, kehren zurück.

Dieß ist der Inhalt der wunderbaren Dichtung, die Fabel des Stücks. Hat sie Shakspeare aus der oben erwähnten Ballade oder aus einer derselben zu Grunde liegenden Novelle geschöpft, so hat er an ihr, seiner Gewohnheit gemäß, scheinbar wenig geändert. Jede Aenderung aber ist eine wesentliche Verbesserung. In der Ballade bleibt es ein unerklärter und unwahrscheinlicher Umstand, daß Benormo-Antonio den vom Throne gestoßenen Bruder nicht lieber getödtet hat, statt ihn im Lande umherirren, und Theilnahme, Mitleid, ja vielleicht Aufruhr gegen den Usurpator erregen zu lassen. Shakspeare hat dieß Bedenken glücklich beseitigt, und dabei zugleich den liebenswürdigen Charakter des alten, treuen, gutmüthigen Gonzalo durch den Einen schönen Zug so deutlich uns vor Augen gestellt, daß wir ihm tief in die Seele hineinsehen. Daß bei ihm der König von Neapel dem verrätherischen Bruder zur Ausführung seines Planes behüflich ist, daß diese dritte fürstliche Person, die in der Ballade ganz fehlt, überhaupt in die dramatische Entwickelung verflochten wird, und Ferdinand nicht wie der Alfonso in der Ballade, der Sohn des Usurpators, sondern der Sohn und Erbe von Neapel ist, dient in jeder Beziehung zur tieferen Motivirung der Action und der Charaktere. Denn in der Ballade fällt die Reue des hochverrätherischen, unnatürlichen Bruders ganz plötzlich, wie aus den Wolken herab, und ist nur in lyrischer Weise, ohne alle nähere Ausführung motivirt. Bei Shakspeare dagegen wird die Bekehrung des Königs von Neapel, seine Versöhnlichkeit und seine rasche Einwilligung in Prospero's Begehren doppelt und dreifach begründet, zunächst durch die tiefe

Trauer über den vermeintlich ertrunkenen Sohn, dann durch Prospero's sinnverwirrende Zauberkünste, endlich durch die Heilung und das Wiederfinden des Vermißten. Des Königs Bekehrung aber hat nothwendig Antonio's Nachgiebigkeit zur Folge: hätten auf ihn die Schrecken des Wahnsinns auch keinen genügenden Eindruck gemacht, wollte er auch dem Gefühle der Ohnmacht, gegenüber der erprobten Zaubergewalt Prospero's, Trotz bieten,— in dem Verhältniß, in welchem er zu Neapel steht, kann er nicht Nein sagen, wenn der König Ja sagt. Außerdem dient das Verhalten Antonio's gegen den König und dessen Bruder, namentlich der angesponnene durch Ariel verhinderte Mordplan zur näheren drastischen Entfaltung der Charaktere. Wir würden ohne diesen Zug Antonio's Sinnesweise nur aus Prospero's Erzählungen, aus längst vergangenen Thaten und Begebenheiten kennen lernen; für das Drama, das es vornehmlich mit der Gegenwart, mit Thaten und thatlustigen Gedanken zu thun hat, wäre er eine hohle Nuß. Selbst der geringfügige Umstand, daß bei Shakspeare das Schiff des Königs nur scheinbar gescheitert ist, und zuletzt zur Heimfahrt der glücklich Wiedervereinten wohlgerüstet im Hafen bereit liegt, während in der Ballade die sicilianische Galleone wie ein **deus ex machina** zur rechten Zeit, aber ohne rechten Grund erscheint und der Erzählung zu ihrem Ende verhilft, ist eine Verbesserung, und beweist, wie Shakspeare bis in's kleinste Detail hinein mit der tiefsten künstlerischen Besonnenheit zu Werke ging.

Je geringer die Veränderungen sind, um so bedeutender erscheinen die Bereicherungen des gegebenen Stoffes. Während in der Ballade die handelnden Personen nur aus den beiden fürstlichen Brüdern und ihren Kindern bestehen, zeigt Shakspeare seine bewundernswürdige Kunst zu charakterisiren an mehr als zwölf der verschiedenartigsten Charaktere. Er läßt sie nicht nur reden, wie in so vielen neueren Dramen geschieht, sondern er weiß sie auch zu beschäftigen. Und was mehr ist: jeder derselben ist in der Umgebung, in der er zunächst steht, ein Lichtpunkt, in welchen, wie sich zeigen wird, die Eine lebendige Grundidee ausstrahlt und sich reflectirt. Die Gruppen, in die er sie zu diesem Ende zusammenordnet, sind in ächt künstlerischer Weise, fast symmetrisch disponirt. Den beiden fürstlichen Brüdern von Mailand steht zunächst das königliche Brüderpaar von Neapel gegenüber. Der

alte gute Gonzalo bildet die Vermittelung zwischen Prospero und seinen Feinden für die Vergangenheit, Ferdinand und Miranda das Unterpfand der Vereinigung für die Gegenwart und Zukunft. Die beiden unbedeutenden Hofleute, Adrian und Franzisco, machen den Uebergang aus der hohen Region der gekrönten Häupter und ihrer Angehörigen in die Niedrigkeit des gemeinen bürgerlichen Lebens, in der der Schiffspatron und der Bootsmann, Stephano, Trinculo und Kaliban sich bewegen. Ueber der Gesammtgruppe schweben die luftigen Bewohner des Geisterreichs, Ariel und seine Gesellen. In der That eine durchaus harmonische, höchst anmuthige Zusammenstellung.

Hätte also auch Shakspeare den Stoff von anderswoher entlehnt, so werden wir doch sagen müssen, daß in der That nur der nackte dünne Faden der Begebenheiten, so weit sie die vier Hauptpersonen betreffen, der fremden Quelle angehört; alles Uebrige, die Formirung und Entwickelung sämmtlicher Charaktere, die Action, soweit sie wirkliches, präsentes Wollen und Handeln ist, namentlich alle Beziehungen zwischen dem Könige, Antonio, Sebastian und Gonzalo, das ganze in die dramatische Entwickelung eingreifende Zauberwesen, endlich das komische Zwischenspiel, das Stephano, Trinculo und Kaliban als Seitenstück zum eigentlichen Drama aufführen, — das Alles, und das ist in der That so gut wie Alles, ist Shakspeare's Erfindung. Jedenfalls ist das organische Leben, die künstlerische Einheit, die Grundidee, welche die Seele des Ganzen bildet, sein Eigenthum. — Es fragt sich nur, wo liegt dieser innere Einheitspunkt? was ist die Grundidee des Ganzen? —

Auf den ersten Blick scheinen im Sturme wie im Sommernachtstraum die heterogensten Elemente zusammengeschmolzen. Glück und Unglück, Tugend und Laster, Verbrechen und Wohlthaten, rasche Bosheit und eben so rasche Reue, die höchste Spitze menschlicher Hoheit und Würde neben der tiefsten Verworfenheit, tragischer Ernst und ausgelassenes Lachen, Fürstenherrschaft und Knechtsdienst, Zauberei und Wunder neben der alltäglichsten Wirklichkeit, — in der That die äußersten Enden der Menschheit scheinen in Einen verworrenen Knoten zusammengeknüpft. Man ist daher im ersten Augenblick in Verlegenheit; man sieht sich nach äußerer Hülfe um; und da wir bereits gefunden haben, daß die Titel der Shakspeareschen Komödien, wie das Wintermährchen,

Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, trotz ihrer Sonderbarkeit, doch nicht ohne Absicht und Bedeutung gewählt sind, so wird unser Auge unwillkührlich auf den Titel des Stücks gerichtet: wir vermuthen vorläufig, daß auch der Name des Sturms in irgend einer inneren Beziehung stehe zu dem ideellen Inhalte des Stücks. Darin werden wir bestätigt, wenn wir sehen, daß, wie schon bemerkt, durch das ganze Stück ein eigenthümliches Drängen und Wogen sich hindurchzieht, ein Schweben und Schwanken zwischen den äußersten Extremen nicht nur hinsichtlich der Begebenheiten, Schicksale und Situationen, sondern auch hinsichtlich der Charaktere und deren Zusammenstellung; — eine gewisse innere Unruhe treibt nicht nur die Personen des Stücks, sondern ergreift auch den Leser. So erscheint gleich im Anfange Leben und Tod in gewaltigem Kampfe; die Mannschaft des strandenden Schiffes, dem anscheinend unvermeidlichen Tode entgegensehend, wird plötzlich zu einem neuen, glücklichen Leben gerettet. Prospero's Unterhaltung mit Miranda, die Erzählung seiner Schicksale, erhält durch jenes beständige Fragen eine ihrem Inhalte entsprechende unruhige Form. Es liegt darin zugleich der Beweis von der tiefen inneren Bewegung, in der sich Prospero selbst befindet. Mit Ariel's Auftreten beginnt sodann die eigentliche Action; er ist offenbar das Schwungrad, das wiederum von einer höheren Kraft getrieben, die ganze Maschine in Gang bringt. Zugleich aber ist er selbst innerlich von der brennenden Sehnsucht nach Freiheit bewegt; er murrt gegen die Knechtschaft, die er erduldet; während den diabolisch-bestialischen Kaliban mehr die Bosheit, der Haß und der Neid zur Empörung gegen Prospero reizen und seine fluchende Seele rastlos umhertreiben. Aber auch die geretteten Schiffbrüchigen ergreift dieselbe unruhige Bewegung, dasselbe Wogen und Fluthen innerlich und äußerlich. Ferdinand, über Miranda's Anblick alles Leid vergessend, wird von Prospero plötzlich aus dem Himmel seines Glücks herabgestoßen, der Fürstensohn zum gemeinen Knecht erniedrigt. Alfonso, von Schmerz über den Verlust seines Sohnes niedergedrückt, suchend durch die Insel irrend, versinkt plötzlich in tiefen Schlaf; Antonio und Sebastian, von ihren ehrgeizigen Plänen gestachelt, werden im Augenblicke der Ausführung in den Anfang zurückgeworfen; alle drei, gerade als sie, ihre Leiden und Wünsche vergessend, an den Freuden der Mahles sich erquicken wollen, verfallen in Geisteszerrüttung, und stäuben

entsetzt auseinander. Aehnlich ergeht es den komischen Helden des Stücks, dem Fürsten der Trunkenheit Stephano und seinen Unterthanen; auf alle Weise beunruhigt, geneckt und geplagt schweifen sie auf der Insel umher, die, wie einst die heilige Delos, selbst schwimmend und schwankend, der Boden aller dieser Unruhe ist. Und wie sie zuletzt statt durch Mord eine Herrschaft zu gewinnen, in gemeiner Diebsmanier nur stehlen, und statt zu Fürsten und Herren sich aufzuschwingen, vielmehr den Thieren des Waldes gleich, von Hunden gehetzt werden; so kommen umgekehrt die Fürsten und Herren aus tiefer Qual und Erniedrigung zur wahren Glückseligkeit, finden sich selbst, und Sohn und Tochter, Schiff und Reich wieder, und fallen so aus der stürmischen Bewegung des Schmerzes, der Reue und Gewissensbisse in die süße Unruhe der innigsten Freude. Das Ende ist für alle eben so überraschend als Anfang und Mitte; erst jenseit des Stückes, auf der Rückfahrt nach der Heimath, kehrt Ruhe und Friede völlig zurück.

Man hat dem Stücke vorgeworfen, daß es ihm an eigentlicher Handlung fehle. Allerdings besteht die Action fast nur in diesem *inneren* Drängen und Treiben; äußerlich kommt es meist nur zu Entschlüssen und Plänen, die aber mitten in der Ausführung stecken bleiben, oder in ganz entgegengesetzte Effekte umschlagen; nur Prospero's Wünsche erreichen ihre volle Erfüllung. Allein gerade dies Umschlagen, dies vergebliche Mühen und Ringen, dürfte der innern Grundanschauung des Dichters völlig entsprechen. Wenigstens können wir, wenn wir dieses Schwanken der Action bemerken, wenn wir gleichermaßen in den Charakteren, nicht nur die äußersten Contraste zusammengestellt, sondern auch alle Gemüther vom schroffsten Wechsel des Glücks und Unglücks, des Guten und Bösen hin- und hergeworfen finden, wenn wir endlich sehen, wie auch in der Diction, im Wechsel des Erhabenen*) und Gemeinen, des Komischen und Ernsten dasselbe Fluthen und Wogen sich zeigt, — wir können, sage ich, nicht länger

*) Ich erinnere nur an die berühmte Stelle Akt IV. Sc. 1.: These our actors are melted into air etc. Es giebt in allen Dichtungen Shakspeare's kaum eine erhabenere Stelle als diese. Auch Ariel's Strafrede an die drei fürstlichen Bösewichter Akt IV. Sc. 3. ist im großartigsten Style gehalten, — wogegen die Scherze Stephano's und Trinculo's grell abstechen.

zweifeln, daß diese unruhige Bewegung des inneren und äußeren Lebens vom Dichter aus der innersten Tiefe seiner Grundanschauung heraus beabsichtigt sei.

Endlich läßt sich nicht verkennen, daß auch das Wunder und Zauberwesen, das sich vor unsern Augen entfaltet, mit der Absicht des Dichters in unmittelbarer Verbindung steht. Durch Prospero's magische Kunst ist offenbar auch das äußere Leben aller handelnden Personen aus seinen Fugen gerissen; der Schwerpunkt ist verändert; alle Gesetze der gemeinen Wirklichkeit sind aufgehoben, die Ordnung der Verhältnisse und Beziehungen gelöst; Alles schwankt und fließt durcheinander. Der Schauplatz ist, wie bemerkt, an die äußerste Grenze zwischen dem Wunderbaren und Alltäglichen verlegt. Auf diesem Grenzgebiete mag wohl auch eine innere Ordnung und Einheit herrschen; aber sie verbirgt sich unter dem Scheine einer wogenden, wirren Disharmonie. Daß auch dieser Schein nicht zufällig und absichtslos sei, dafür bürgt uns das gleichmäßige Wiederkehren derselben Erscheinung, die Durchführung desselben Thema's durch die mannichfaltigsten Variationen, indem nicht etwa blos hier und da das Wunderbare eingreift, sondern offenbar der Hebel der ganzen Action ist, indem nicht blos hier und da jene unruhige Bewegung hervortritt, sondern offenbar das ganze Stück Ein beständiges Fluthen und Wogen ist.

Was denn aber ist nun die Absicht des Dichters? Worin besteht die Beziehung zwischen dem räthselhaften Titel und dem ideellen Inhalte des Stücks? Wo liegt die Ordnung und Harmonie auf jenem Grenzgebiete zwischen Nacht und Tag, auf welchem unser Drama sich bewegt?

L. Tieck zeigt in einer seiner anmuthigsten Dichtungen, wie es im menschlichen Leben Tage giebt, an denen alles kreuz und quer durcheinander geht, an denen uns nichts recht gelingen will, an denen wir von einem unsichtbaren Dämon umhergetrieben, in innern und äußern Widerspruch uns selbst verlieren, um uns zuletzt, eben so unerwartet, gerade auf dem rechten Platze wiederzufinden. Dieß dämonische Treiben beruht nicht bloß auf dem Spiele des Zufalls; die Zufälligkeiten bilden vielmehr nur die Eine Seite; ihnen entspricht auf der andern ein inneres Gähren des Geistes, ein Keimen und Sprossen von neuen Entschlüssen und Wünschen, Hoffnungen und Befürchtungen, eine unruhige Stim-

mung der ganzen Seele. Beide Seiten wirken in Wechselbeziehung zusammen, die eine ist nur das Echo der andern. Wer kennt sie nicht, diese Tage, die oft anscheinend ohne allen Effekt wie eine bloße Laune des Schicksals vorüberziehen, in der Regel aber, wie die Folgen zeigen, nicht ohne tiefere Bedeutung waren! Es sind meist die Tage geheimer Geburtswehen, wo das Leben aus innerster Tiefe nach einer neuen Gestaltung ringt, wo der alte Stoff in eine chaotische Masse zu zerfließen beginnt, um sich durch verborgene Kräfte geformt, zu neuen Gebilden zusammenzufügen. Wir fühlen wohl dies Werden, dies Treiben und Drängen; aber wir wissen nicht, von wannen es kommt und wo es hinaus will. Erst wenn wir zur Ruhe gekommen, auf das Gewordene zurückschauen, erkennen wir die mannichfaltigen Motive und Kräfte, die es hervorriefen. In der Weltgeschichte sind diese Tage jene dunkeln, unverständlichen Zeiten, in denen die Menschen, ohne zu wissen warum, in ihrer eignen Haut sich nicht bequem fühlen, Zeiten der Gährung, in denen das alte Haus baufällig geworden und zum neuen das Material noch nicht vorhanden ist, Uebergangsperioden, in denen das Schiff der Geschichte unsichtbar fortgetrieben wird, anscheinend ohne Steuer und Compaß, in denen neue Richtungen, neue Principien der Entwickelung, Embryonen schöpferischer Ideen, jedem sterblichen Auge verborgen, sich bilden und der Same einer inhaltsschweren Zukunft ausgestreut wird;— Zeiten, die nothwendig etwas Mystisches, Geheimnißvolles haben, und in denen daher auch neben der alltäglichen Geschäftigkeit, neben der größten Theilnahme für die praktischen Interessen des gemeinen Lebens, der Mysticismus, Wundersucht und Aberglaube wuchernd aufschießen. Mit einem Worte, es sind die Tage, in denen, wie der Sturm das Meer bewegt, man weiß nicht, woher er kommt und wohin er geht, so die geheimen Mächte, die unser Schicksal leiten, an den veralteten morschen Tragebalken des Lebens rütteln, den gebährenden Schooß der Geschichte unsichtbar befruchten und das ganze Dasein im tiefsten Grunde aufrühren, so daß die fernsten, heterogensten Stoffe sich begegnen, und neben den neuen, zu Tage drängenden Geburten auch alte, schon mythisch gewordene Gestalten wieder auftauchen halb vergessene Träume und Sagen wirklich werden, und das anscheinend Todte zu neuem Leben aufersteht.

Ich denke, in dieser innersten Tiefe hat der Dichter des

Sturms seinen Standpunkt genommen. Er stellt das Leben dar wie vom Sturme bewegt, — bewegt durch die aufregenden und selbst aufgeregten Elemente, bewegt durch seine eignen, in Gährung gesetzten Säfte und Kräfte, bewegt durch die geheimnißvolle Macht, die der blinde Mensch Zufall oder Glück nennt, die aber in der That die Magie des Schicksals, d. h. die eigentliche innerste Seele der schaffenden Kräfte in Natur und Geschichte ist, welche den großen, welthistorischen Geistern, den Genien der Menschheit, dienstbar sind, um durch sie den ewigen Willen der Vorsehung zu vollziehen.

Nehmen wir an, diese besondere Lebensansicht sei die lebendige Grundidee des Ganzen, so erklärt sich nicht nur der Titel des Drama's, sondern auch die Art der Charakteristik, der Inhalt und Gang der Action und namentlich das überall eingreifende Zauber- und Wunderwesen. Es erklärt sich, warum alle handelnden Personen, bis auf den einen Prospero, nicht sowohl als Träger ihres eigenen Daseins erscheinen, sondern vielmehr getragen von ihm, getrieben von diesem Sturme, dessen unsichtbarer Arm sie umfangen hält, ihr Schicksal bestimmt, ihre Handlungen leitet, dessen Wirkungen sie wohl wahrnehmen, dessen Wesen aber sich ihnen erst offenbart, nachdem Alles bereits geschehen ist, was geschehen sollte. Das Unglück, das sie betroffen, die Wundererscheinungen, von denen sie geschreckt werden, halten sie für seltsame Zufälligkeiten, für Launen der Natur, sonderbare Eigenschaften der Insel und ihrer Bewohner. In der That aber ist es die magische Kunst Prospero's, die das Alles bewirkt, es sind Prospero's Geister, die Mark und Bein des irdischen Daseins durchdringen, und die Fülle des geheimen psychischen Lebens der Natur darstellen, gleichsam die Seelen der Pflanzen, der Steine und Metalle, der Winde und Wolken; es sind die kleinen und doch so mächtigen Geisterchen, die Prospero so schön beschreibt, wenn er ihnen (Akt V. Sc. 1.) zuruft:

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen,
Und ihr, die ihr am Strand, spurlosen Fußes,
Den tobenden Neptunus jagt, und flieht
Wann er zurückkehrt; halbe Zwerge, die ihr,
Bei Mondschein grüne saure Ringlein macht,
Wovon das Schaf nicht frißt; die ihr zur Kurzweil
Die nächt'gen Pilze macht; die ihr am Klang
Der Abendglock' euch freut, mit deren Hülfe,

Seid ihr gleich schwache Häutchen, ich am Mittag
Die Sonn' umhüllt, aufrühr'sche Wind' entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauter Kampf gesetzt, den furchtbaren Donner
Mit Feu'r bewehrt, und Jovis Baum gespalten
Mit seinem eignen Keil —

Aus dieser Beschreibung geht deutlich hervor, daß das Ganze so tief in die Action eingreifende Geister- und Zauberwesen nur die phantastisch-symbolische Form ist für die geheimen Mächte, die in der Natur walten und auf das menschliche Leben einwirken. Allein dieselben Geister rühmen zugleich von sich (Akt III. Sc. 3.) «Diener des Geschicks» zu sein, «das diese niedere Welt, und was darinnen, als Werkzeug braucht.» Und in der That sind die geheimen Naturmächte in jenen Zeiten, in denen das Leben sturmbewegt dahinbraust, gewaltige Werkzeuge in der Hand der Vorsehung: Mißwachs, Hungersnoth, Seuchen und Pest können in solchen Zeiten die äußern Hebel weithin wirkender Revolutionen, verheerender Kriege, grauser Unthaten werden; ein ungewöhnlich harter Winter kann den Sturz einer Weltherrschaft veranlassen. In der That sind die Geister Prospero's die personificirten Pläne der Vorsehung, welche Natur und Geschichte durchdringen, und jenes wunderbare Zusammentreffen bewirken, das in der oberflächlichen Sprache des gemeinen Verstandes Zufall und Glück genannt wird. So würde der Sturm, der das Schiff des Königs an Prospero's Insel verschlägt, und dadurch des letzteren Rückkehr und Wiedereinsetzung veranlaßt, nach gewöhnlicher Ansichtsweise ein Zufall heißen; hier dagegen erscheint er absichtlich erregt, um bestimmten Absichten zu dienen. Prospero's frühere Rettung würde gemeinhin für einen Zufall gelten; hier dagegen ist sie zum Wunder umgeprägt. Das Erwachen des Königs in dem Augenblick, wo sein Leben von Sebastian und Antonio bedroht ist, würde gemeinhin ein besonderer Glücksfall genannt werden: hier dagegen ist es Ariel, der die Schläfer erweckt und den verbrecherischen Plan vereitelt. Auch der plötzliche Wahnsinn und die eben so plötzliche Bekehrung der drei «Sündenmänner» würde höchstens für eine auffallende, durch besondere Umstände veranlaßte psychologische Erscheinung angesehen werden, während sie hier das Werk Prospero's und seiner Geister ist. Die Irrungen und Verlegenheiten endlich, in welche Stephano, Trinculo und Kaliban hineingerathen, würde nur für das neckende

Spiel des Zufalls im Bunde mit ihrer eignen Thorheit, Trunkenheit und Narrheit ausgegeben werden, während hier vielmehr Ariel sie zum Spielwerke seiner Laune macht, um durch seine Neckereien ihre thörichten Absichten zu hintertreiben.

Allein die geheimen Gewalten, von denen der Gang der Action geleitet wird, kreuzen und irren nur die Pläne der Narren und Bösewichter; nur Charaktere, wie Antonio, Sebastian u. s. w. sind ihrem Einfluß unterworfen. Ueber Miranda und Ferdinand haben sie, wie schon gezeigt, keine, oder doch nur eine äußerliche, den Leib treffende Gewalt. Auch der alte Gonzalo bleibt von ihnen verschont. Jene sturmbewegten Zeiten sind nämlich nur so voll trüber Gährung und unheimlicher Ruhelosigkeit kraft der von innen oder außen störend eingreifenden Macht des Bösen. Ohne dieselbe würde das Leben des Einzelnen wie die Geschichte der Menschheit zwar bewegt, ja vielleicht in schnellerer Bewegung dahinfließen; aber die Bewegung würde nie in jenes unruhige Wogen und Fluthen, in jenes unheimliche Gedränge und Gewirre ausarten. Dieß wird erst hervorgerufen durch den Kampf des Guten gegen das Böse. Um diesen Kampf dreht sich daher auch in unserm Drama die ganze Action. Prospero ist gleichsam die personificirte Macht des Guten. Er vertritt hier die Stelle Eines der großen Geister, der Genien der Menschheit, denen die Vorsehung die Leitung der Geschichte anvertraut hat, in deren Händen das Schicksal Tausender liegt, die berufen sind, die ewigen Rathschlüsse Gottes zu vollziehen. Ihm dienen daher die Elemente der Natur, ihm dient jenes wunderbare Zusammentreffen oft so unbedeutend scheinender Zufälle und Naturereignisse, die doch die mächtigsten Wirkungen zur Folge haben, — ihm dienen die kleinen schwachen Geisterchen, die doch das Licht der Sonne zu verdunkeln und die Erde in ihren Grundfesten zu erschüttern vermögen. Tiefsinnig ist zugleich angedeutet, wie es im letzten Grunde doch nur die Macht des Gedankens, der Religion und Sittlichkeit, der Kunst und Wissenschaft ist, aus deren Schooße die Neugestaltung des Lebens der Einzelnen, wie die großen Evolutionen der Geschichte geboren werden, deren stilles unsichtbares Wirken «das Schifflein am sausenden Webstuhle der Zeit» in Bewegung setzt. Prospero's tiefdringende Studien allein haben ihn auf die Höhe emporgehoben, von der er jetzt das Schicksal seiner mächtigen Feinde lenkt. — Ihm gegen-

über auf der äußersten Gränze des Gegensatzes steht Kaliban, dieses Ungeheuer der Bosheit und Bestialität, die Personification des bösen Willens selbst. Ihn zähmt nur momentan der äußere Zwang und die innere Ohnmacht; sein Wille bleibt böse, und es erprobt sich an ihm die unumstößliche Wahrheit, daß, wenn auch das Böse als That stets nur sich selbst aufhebt und zum Guten dient, doch das Böse als Wille, trotz Qual und Strafe und des Bewußtseins seiner Ohnmacht, in alle Ewigkeit bei dem Widerspruche gegen das Gute beharren kann. Darin scheint der tiefere Sinn dieses seltsamen, halb teuflischen, halb menschlichen Gebildes der schaffenden Phantasie des großen Dichters zu liegen, das trotz aller phantastischen Abnormität doch so wirklich und lebendig uns entgegentritt. Kaliban ist kein willkührliches Geschöpf einer poetischen Laune, kein zufälliges Accidens zur Substanz unsers Drama's; obwohl grotesk gestaltet und humoristisch übertrieben, um zum phantastisch-komischen Colorit des Ganzen zu passen, ist er doch ein nothwendiges Glied im künstlerischen Organismus des Stücks, und wie Prospero offenbar ein über die Kraft des menschlichen Individuums erhabener Geist ist, der, wie jeder weltgeschichtliche Beherrscher der Geister, eine objektive und allgemeine Bedeutung behauptet, so ist dessen organischer Gegensatze ebenfalls nicht ein bloßes Individuum, sondern zugleich Träger eines Allgemeinen, die personificirte Idee des menschlich Bösen überhaupt. An ihn schließen sich Stephano und Trinculo als die Repräsentanten der Narrheit und Verkehrtheit, der rohen Gemeinheit und Sinnlichkeit an. Bei diesen liegt das Böse nicht in ihrem bösen Willen, sondern in der Bewußtlosigkeit und Unfreiheit, mit der sie ihrer sinnlichen Begierde fröhnen. Dadurch unterscheiden sie sich von den freien und bewußten Böswichtern, Antonio und Sebastian, von denen es der Dichter noch unentschieden läßt, ob sie sich schließlich bekehren oder auf ihrem Sinn beharren. So bilden sie den Uebergang zu dem zwar moralisch befleckten, aber an sich edleren, nur verirrten Charakter des Königs, der zuletzt durch wahre Reue von seiner Schuld sich reinigt. Miranda, Ferdinand und der alte ehrliche Gonzalo dagegen folgen der Macht des Guten und treten auf Prospero's Seite. In der Mitte stehen die Gleichgültigen, die Lauen und die Grauen, die weder weiß noch schwarz, wie die Wetterfahnen sich dahin und dorthin wenden, wohin der Wind gerade bläßt, — die Hofleute

Adrian und Francisco. Sie machen die Statisten, und repräsentiren die große indifferente Mittelklasse, welche nur da zu sein scheint, um auf dem Theater der Weltgeschichte die Lücken zwischen Gut und Böse auszufüllen, und die Vermittelung zu bilden zwischen der Action und den Coulissen. So theilt sich das ganze Personal in ächt künstlerischer Gruppirung zwischen den großen Gegensatz, der das ganze Drama durchzieht, zwischen das Reich des Lichts und der Finsterniß.

Wir sehen also, daß von innen heraus, aus der Grundidee des Ganzen betrachtet, die Charaktere nur so und nicht anders gewählt sein konnten. Jeder einzelne ist in seiner Gestaltung und Entwickelung insofern ein integrirendes Moment des künstlerischen Organismus, ein Reflex der Grundidee, als er an seinem Platze und in seiner Weise zeigt, wie von jenen Sturmfluthen des Lebens die verschiedenen Individualitäten in verschiedenster Art ergriffen werden, und die magische Gewalt der Vorsehung, der mannigfaltigsten Mittel sich bedienend, auf jeden Einzelnen in besonderer Form ihren Einfluß ausübt. Namentlich tritt in dieser Beziehung der kunstvoll durchgeführte Contrast der ernsten und lächerlichen Partieen des Stücks wirksam hervor. Jede Seite dient der andern zur Folie; das Lächerliche parodirt offenbar den Ernst, und macht diesen dadurch erst fähig, integrirendes Glied des im Ganzen als Komödie behandelten Dramas zu sein.

Aber nicht bloß die Charaktere der handelnden Personen, sondern auch die Action selbst, die freilich mit den Charakteren in der lebendigsten Wechselbeziehung steht, erscheint durchaus von der Grundidee des Ganzen getragen und bedingt. Zunächst besteht sie, wie schon bemerkt, weniger in Thaten, als in jenem unruhigen Gähren des Geistes, aus welchem Wünsche, Entschlüsse Pläne hervorgehen, aber kaum geboren sich in nichts auflösen, oder als Leiden und Strafe auf das Haupt der Handelnden zurückfallen. Das ganze Triebwerk geht mehr auf eine Reparatur der Vergangenheit als auf eine in sich selbstständige Gegenwart des Handelns, d. h. die dramatische Entwickelung ruht auf Begebenheiten ferner Zeiten; aus diesen haben sich Verhältnisse und Zustände zu einer bestimmten Lebenslage herausgebildet, um deren Umgestaltung es sich gegenwärtig handelt. Die Action hat daher mehr einen negativen Charakter; das Aufbauen und Wiederherstellen fällt in die Zukunft oder wird doch nur in Aussicht

gestellt. Das aber ist gerade höchst charakteristisch für die dem Ganzen zu Grunde liegende Lebensanschauung. Denn die trübe, unruhige Gährung, in welcher das menschliche Leben der in ihren innersten Elementen aufgeregten Natur gleicht, kann nur ihren Grund haben in Zuständen und Begebenheiten der Vergangenheit, die anscheinend längst gestorben und begraben, in der That aber wie Feuer unter der Asche fortglimmen, und nur auf Brennstoff warten, um von neuem in lebendigen Flammen aufzuschlagen. Eine solche Vergangenheit trägt die Nothwendigkeit in sich, erst dadurch wahrhaft sich auszuleben, daß die alten Thaten und Leiden wieder aufgerührt und in den Wirkungen, die sie gehabt haben, vernichtet werden. Der Zustand, den sie hervorgerufen hatten, war nur provisorisch, und eben dies Provisorische treibt von selbst zur Aufhebung seiner selbst, und erzeugt jenes innere Drängen und Wogen. Eine neue Gestaltung der Dinge strebt sich Luft zu machen; die alte Schuld fordert fortwährend Sühnung, der Krankheitsstoff der Vergangenheit zieht so lange beunruhigend im lebendigen Leibe der Gegenwart herum, bis er irgendwo einen Ausgang findet. Der Augenblick dieses Durchbrechens ist der Zeitpunkt, in welchem unser Drama sich zu entfalten beginnt: die ganze Action dreht sich ja im wesentlichen nur darum, Prospero's Feinde zu strafen, und sie durch Reue und Bekehrung zur Wiedergutmachung ihres Unrechts zu bringen. In solcher Zeit aber sind die s. g. Zufälle, die unvorhergesehenen Naturereignisse, jenes wunderbare Zusammentreffen derselben mit den Unternehmungen der Menschen, kurz alle jene Mittel der Vorsehung besonders mächtig und thätig, — d. h. Prospero's Geister bilden vornehmlich das Schwungrad, das die dramatische Entwickelung forttreibt. In solcher Zeit erscheinen aber auch sogar die inneren, freien Entschlüsse der Menschen in weit höherem Grade abhängig von den äußern Umständen, von den Einflüsterungen der Gelegenheit und des Zufalls. Denn in der äußern und inneren Gährung verliert das Gemüth seine gewohnten Haltpunkte; der Wunsch der aufgeregten Seele wird heißer, die Begierde gieriger, die Leidenschaft gewaltsamer; und so genügt ein leiser Wink von außen, um sie zu Vorsätzen und Entschlüssen fortzutreiben.

So ist es denn erst die Grundidee des Ganzen, die uns sagt, was es zu bedeuten habe, wenn Ariel den König, den alten Gonzalo und die beiden Hofbedienten so absichtlich einschläfert,

als wolle er Antonio'n und Sebastian Veranlassung geben, ihren Plan auf das Leben des Königs zu ersinnen. Nun verstehen wir erst, warum Ariel Stephano's Rettung auf seinem Weinfasse begünstigt hat, und warum er ihn und Trinculo durch ein heraufbeschworenes Ungewitter mit Kaliban zusammenführt, worauf sie dann durch Trunkenheit und sinnverwirrende Zaubereien auf ihr albernes Unternehmen gegen Prospero verfallen. Ariel vertritt eben nur die günstige Gelegenheit, das glückliche oder unglückliche Zusammentreffen, wodurch im Sturm des Lebens die Entschlüsse der Menschen hervorgerufen werden. Wir verstehen es aber auch, warum das Beginnen aller übrigen Personen sich durchgängig in Nichts auflöst, und nur Prospero's Zwecke zur Ausführung kommen. Denn im Kampf des Guten gegen das Böse, sobald er, wie hier vermöge des symbolischen Charakters der Darstellung, so allgemein gehalten ist, kann stets nur das Gute den Sieg davontragen. Soll der ewige Wille der Vorsehung Leben und Geschichte regieren, so kann der letzte Ausgang aller menschlichen Verwickelungen nur der Triumph des Rechts und der Moralität sein, vorausgesetzt freilich, daß das Recht nicht etwa zugleich halbes Unrecht, sondern wie hier ganz und vollständig auf der Einen Seite steht. Dieselben Mächte, welche äußerlich die verwerflichen Unternehmungen veranlassen, vereiteln sie daher auch, klären die trübe Gährung aus, und bringen die aus den Fugen gegangene Zeit in's rechte Geleise zurück, indem sie die Sühnung der Vergangenheit, wie die Versöhnung der feindlichen Gegenwart herbeiführen. Der Schluß des Stücks ist nothwendig für alle Theile glücklich; Prospero zerbricht seinen Zauberstab, die unheimliche Macht der Magie hört auf zu herrschen, weil der Grund ihrer Gewalt, jene trübe, stürmische Gährung zu Ende geht; eine lichte Zukunft breitet ihre segnenden Arme aus, und umfängt die nach Ordnung und Ruhe sehnsüchtig verlangenden Gemüther.

Endlich ist nicht bloß der Inhalt der Action, sondern auch die Form derselben oder die Art und Weise, wie sie zu ihrem nothwendigen Ende kommt, ganz im Sinne der angegebenen Grundidee. Der Wahnsinn, der hier so plötzlich hervorbricht, und den komischen Charakter des Stücks zu vernichten droht, gleichwohl aber den Höhepunkt der ganzen Verwickelung bildet, ist in der That das angemessenste Mittel, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Denn wie unter der vorausgesetzten Gestaltung des

Lebens Mysticismus, Wundersucht und Aberglaube stets ihre Blüthezeit haben, — was hier durch das wirklich agirende Wunder- und Zauberwesen angedeutet ist, — so findet in solchen Zeiten auch der Wahnsinn am häufigsten sich ein, indem er eben nur eine Steigerung der an sich schon verstörten Gemüther ist; der falsche Mysticismus, Aberglaube und Wundersucht sind ja selbst schon halber Wahnsinn. Es läßt sich leicht durch die ganze Weltgeschichte hindurch der Beweis führen, daß allemal in Zeiten dieser Art die meisten Geisteskrankheiten sich zeigen, und daß jede solcher Perioden eine ihrem Charakter völlig entsprechende, besondere Art des Wahnsinns aufzuweisen hat. Antonio, Alfonso und Sebastian sind außerdem diejenigen, die gerade durch ihre Thaten den Sturm herauf beschworen haben; auf ihr Gemüth muß also auch die trübe Schwüle am heftigsten einwirken. Ihr Wahnsinn ist nur die höchste Spitze dieser Gährung und eben damit der Wendepunkt derselben, der Uebergang zur endlichen Ausgleichung und Beruhigung. Daß «himmlische Musik», d. h. rein ideale Harmonie zum psychischen Heilmittel gebraucht wird, giebt die Absicht des Dichters am besten zu erkennen; der Wahnsinn erscheint damit nur als das Extrem der Verwirrung, als die letzte äußerste Dissonanz, die durch die Macht der Harmonie in die nächste Consonanz sich auflösen muß. Schließlich bemerke ich nur noch, daß der Geisteszerrüttung der Hauptpersonen die Art und Weise, wie die komischen Nebenpersonen zur Vernunft gebracht werden, — namentlich wenn Stephano zuletzt halb verwirrt ausruft: «O! rührt mich nicht an! Ich bin nicht Stephano, sondern ein Krampf,» — wiederum vollkommen entspricht, wie Jeder leicht von selbst einsieht.

Was wir die Grundidee des Stücks genannt haben, spricht der alte Gonzalo zwar nicht in der Form der Idee, aber doch der Thatsache einfach aus, wenn er am Schlusse sagt:

— — — Grabt's mit Gold
In ew'ge Pfeiler ein: auf einer Reise
Fand Claribella den Gemahl in Tunis,
Und Ferdinand, ihr Bruder, fand ein Weib,
Wo man ihn selbst verloren: Prospero
Sein Herzogthum in einer armen Insel,
Wir all' uns selbst, da Niemand sein war.

In der That — daß alle nicht blos ihr äußeres Lebensglück, sondern sich selbst innerlich verloren und wiedergefunden haben, ist

der wesentliche Inhalt des Drama's. Eben dies aber ist ein allgemeines Grundmoment im Wesen und Begriffe des menschlichen Lebens: jeder Mensch hat sich selbst verloren, und muß im Leben erst sich wiederfinden. Das ist die nothwendige Folge der inneren Entzweiung, durch welche der Mensch hindurch muß, um zur Versöhnung, zu Ruhe und Frieden zu gelangen. Das Leben von Seiten dieser Entzweiung aufgefaßt, gleicht in der That einem Unwetter, in welchem alle Elemente der Natur aufgerührt durcheinandertosen. Sie setzt nothwendig, weil sie der Widerspruch des Menschen mit sich selbst ist, alle Kräfte des Geistes, wie alle Verhältnisse des äußern Daseins in jene unheimliche, trübe Gährung; es entsteht der oben beschriebene Zustand im Leben der Einzelnen, wie ganzer Völker und Zeiten, ein Zustand, der vorübergehend scheint, in der That aber nur überwunden, nicht vernichtet wird, in Wahrheit innerlich eine perennirende Seite des ganzen Lebens, und mithin auch eine besondere Lebensansicht bildet.

Was Gonzalo mit besonderer Beziehung auf den thatsächlichen Inhalt des Stücks, spricht Prospero mehr in der Form einer allgemeinen Reflexion aus, wenn er in den berühmten Versen, die Shakspeare's Grabmonument in der Westminster-Abtey schmücken, prophezeiht:

> Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
> Die wolkenhohen Thürme, der Paläste Pracht,
> Die heil'gen Tempel, der große Erdball selbst
> Und Alles was d'rin hauset, untergeh'n.
> Und wie dies leere Schaugepräng' erblasst,
> Spurlos verschwinden (Leave not a rack behind it). Wir sind
> gleichen Stoffs
> Mit dem der Träume, und dies kleine Leben
> Ist rings umgeben von Schlaf.

Rack ist so viel als **gossimer cloud**, ein flockiges Wölkchen oder eine Wolkenflocke, die s. g. Windstreifen, wie sie vom Winde über den Himmel hingehaucht werden, und ihrerseits den kommenden Wind anzeigen. Die Meinung ist also: Unser irdisches Leben mit aller seiner schimmernden Herrlichkeit wird verschwinden, wie vom Sturme verweht; nicht ein Windstreifen wird zurückbleiben. Denn es ist selbst nur aus Dunst und Aether, aus demselben unsubstantiellen Stoffe, aus welchem die Träume und Geistererscheinungen bestehen, zusammengewebt, ein einzelner lich-

ter Punkt, rings umgeben vom Dunkel der Unwissenheit, vom tiefen Erdenschlafe, aus dem wir erst dort drüben erwachen werden. Darum ist es Ariel, der Luftgeist, der den Pulsschlag des ganzen Lebens bildet, der die Action von Anfang bis zu Ende leitet. Darum erscheint Alles in so rastlos wogender Bewegung, Entschlüsse kaum geboren und schon vereitelt, Thaten und Leiden eben so schnell entstanden als vergangen, — kurz das Ganze Ein wunderbares Wehen und Sausen des Geistes.

In eine andre Region der phantastisch-komischen Weltanschauung führt uns der Sommernachtstraum. Der Sturm zeigt uns den Inhalt derselben gleichsam in einer Auffassung, wie sie dem gereiften, zum Alter sich neigenden Manne eigen zu sein pflegt, der Sommernachtstraum dagegen in einer Ansichtsweise, wie sie dem übermüthigen Jünglinge oder dem frischen, freien, aus dem Jünglingsalter eben erst herausgetretenen Manne auf dem Höhepunkte seiner Kraft und Wirksamkeit natürlich ist. Dort schimmert der tiefsinnige Ernst, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in jeder Zeile des heiteren Spieles durch; die Dichtung, obwohl sie in stürmischer Eile an uns vorüberzieht, hat doch eine innere, tiefgewichtige Schwere, und jeder Schritt, den sie thut, tönt dröhnend in unserm Herzen wieder; selbst die rein komischen Partieen regen so viele bedeutungsvolle Gedanken an, daß sich das Lachen unwillkührlich in ein sinniges Lächeln verwandelt. Hier dagegen ist Alles Scherz und Lust, Uebermuth und Laune; hochgeschürzt, mit losem, fliegendem Gewande hüpft die Dichtung wie ein leichtfüßiges, muthwilliges Mädchen im bunten Reigen ihrer Gespielen flüchtig dahin, kaum daß ihr Fuß den irdischen Boden berührt; spielend tritt sie aus dem Nebelduft der grünen Waldwiese heraus, spielend verliert sie sich in ihm, und nur ein helles, schalkhaftes Gelächter tönt noch lange, nachdem sie verschwunden, aus allen Ecken des Waldes wieder. —

Mehr noch als beim Sturm dürften daher Viele in Verlegenheit sein, was sie aus dem sonderbaren, luftigen Dinge, das sich uns als einen Sommernachtstraum darbietet, in künstlerischer und ästhetischer Hinsicht machen sollen. Es erscheint hier ein so leichtfertiges Spiel der Phantasie und des Scherzes, eine so buntschillernde, verwirrte Gaukelei und Spiegelfechterei, daß man nach dem ersten Eindrucke dem Ganzen allen tiefern Sinn,

alle geistige Bedeutung absprechen möchte. Theseus, der alte Heros und die Amazonenkönigin Hippolyta sind im Begriff, ihre Hochzeit zu feiern, und thun auch durch das ganze Stück in der That gar nichts Anderes als heirathen. Zwei Liebespaare junger vornehmer Athener und Athenerinnen, zum Theil durch ihren Eigensinn, zum Theil durch einen alten grämlichen Vater gehemmt, spinnen eine Intrigue an, die aber mitten in der Ausführung stecken bleibt und daher gar nicht als der Kern des Ganzen angesehen werden kann; Oberon und Titania, ebenfalls in Zank und Häkeleien der Eifersucht begriffen, und mit ihnen das ganze luftige Elfenreich treiben dazwischen ihr Spiel, und kreuzen mit ihren Neckereien die wunderlichen Pläne der Sterblichen; endlich drängt sich auch noch eine Bande dilettantischer Schauspieler, aus Leuten der niedersten Volksklasse bestehend, mit ihren burlesken Narrheiten und Albernheiten hinein, probiren und führen zuletzt ein Schauspiel im Schauspiele auf, das eben so wenig Zusammenhang mit dem Uebrigen zu haben scheint, wie alle andern Theile des Ganzen unter einander. Bei diesen eben so heterogenen, als seltsamen, und scheinbar ohne alle Ordnung aneinandergereihten Elementen drängt sich gleich von vorn herein die Frage auf, wo denn hier der Kern und Angelpunkt liege, um den sich das Ganze dreht, und ob es überhaupt, der ersten Anforderung der Kunst gemäß, wirklich ein organisches Ganzes bilde?

Wir müssen zunächst wiederum daran erinnern, daß die komische Weltanschauung dem Ganzen zum Grunde liegt. Sie spricht sich hier ohne Hehl, auf's deutlichste und prägnanteste aus, sofern nicht nur im Einzelnen die tollsten Neckereien des Zufalls wie menschliche Willkühr, Narrheit und Verkehrtheit sich gegenseitig aufheben, sondern auch die Hauptgebiete des menschlichen Lebens in heiterer Ironie sich gegenseitig parodiren. Durch diesen letztern Zug gewinnt der Sommernachtstraum eine Eigenthümlichkeit vor andern Lustspielen. In Theseus und Hippolyta nämlich erscheint offenbar die großartige, heroische, welthistorische Seite des menschlichen Lebens repräsentirt. Statt sich aber in ihrer Erhabenheit und welthistorischen Bedeutung wirklich zu bewähren, löst sie sich vielmehr in den ganz gemeinen Alltagsakt einer Verheirathung auf; der Heroismus parodirt sich selbst in der lustigsten Ironie, indem er nur da zu sein scheint, um sich in angemessener Form standesmäßig zu verehelichen. In der

Bande von Zimmerleuten, Schreinern, Webern, Schneidern, Bälgenflickern und Kesselflickern ist im Gegensatz zu jener hohen die niedrigste, gemeinste Region des Lebens in der vollen Prosa der Alltäglichkeit dargestellt. Aber auch diese, statt auf ihrem Grund und Boden, auf dem sie ihren guten Sinn, ihre volle Berechtigung, ja sogar Zusammenhang mit der Poesie hat, zu bleiben, schraubt sich vielmehr hinauf in das Gebiet der tragischen Muse, will selbst poetisch sein und Poesie machen, und zeigt damit nicht nur ihre ganze Blöße in höchst lächerlicher Gestalt, parodirt nicht nur sich selbst, sondern zugleich auch die hohe, tragische und heroische Sphäre. Zwischen diesen beiden Extremen stehen die aus der mittleren Schicht des menschlichen Daseins stammenden Liebespaare in der Mitte. Statt aber ihrer Stellung gemäß danach zu trachten, nun auch das Leben selbst in seinem wahren, innern Mittelpunkte zu erfassen, verlieren sie sich in das phantastische Spiel einer eigensinnigen Liebe und parodiren damit ebenfalls sich selbst und ihre ganze Lebenslage. In den Fürsten der Elfen endlich und deren Eingreifen in die Action erscheint die höhere Macht, die übersinnliche Sphäre dargestellt, welche durch das Leben der Menschen an unsichtbarem Faden sich hinzieht. Aber auch sie ist nicht gefaßt in ihrer wahren göttlichen Größe, in ihrer stillen, unsichtbaren Wirksamkeit, sondern gleichfalls ergriffen von dem allgemeinen Strudel der Ironie, tritt sie in handgreiflichen körperlichen Gestalten hervor und zeigt sich blos als das muntere, neckende Spiel personificirter Naturkräfte, d. h. parodirt sich ebenfalls selbst, sofern sie gleichermaßen der Willkühr des Zufalls und ihrer eignen Launenhaftigkeit unterworfen erscheint, wie dieß in der Liebe Titania's zu dem eselsköpfigen Zettel klar hervortritt.

Das Thema, das die Action im Sinne der phantastisch-komischen Weltanschauung durchführt, ist, wie A. Schöll in seiner geistreichen Abhandlung über den Sommernachtstraum (Bl. f. lit. Unterhaltung 1844.) näher darthut, die Illusion, in welche die Liebe, die Poesie des Lebens, den Menschen versetzt, und welche hier wie von unwiderstehlichem Zauber gefaßt, den Sinn der handelnden Personen gefangen hält. Durch den Zauber der Liebe hat sich die blutige Fehde zwischen Theseus und der Amazonenkönigin in eine heitere Hochzeitsfeier aufgelöst. Titania hat sich in einen Indischen Knaben vergafft, den Oberon in einem Anfall von Eifersucht ihr abfordert, um ihn in sein Jagdgefolge

aufzunehmen; davon geht das neckende Spiel der Elfen gegen einander aus. Egeus, der Vater der Hermia, hat eine blinde Vorliebe für Demetrius gefaßt; nur darum verweigert er dem Lysander die Hand seiner Tochter und will sie gegen ihren Willen mit Demetrius vermählen. Letzterer, ursprünglich der treuen Helena ergeben, verwandelt sich, wie von einem sinnverwirrenden Zauber befallen, plötzlich in einen leidenschaftlichen Liebhaber der Hermia, die ihn verabscheut. Das Festschauspiel der Handwerker endlich, in welchem sie völlig aufgehen, dreht sich um die tragische Liebesgeschichte Thisbe's und Pyramus; außerdem wird Zettel, der Führer und Repräsentant der ganzen Bande, unversehens in ein Liebesverhältniß zu Titania gesetzt. Die Verwickelung unter den verschiedenen Liebespaaren (mit Ausnahme von Theseus und Hippolyta) droht ernsthaft zu werden: Oberon's und Titania's Zwist hat schon viel Unheil angerichtet, wie Titania ausdrücklich bemerkt, und noch mehr Unheil steht zu befürchten; Hermia ist, im Fall sie auf ihrer Weigerung beharrt, mit dem Tode oder ewiger Jungfernschaft bedroht; Helena ist in Verzweiflung über die Untreue ihres Demetrius und dieser über die Grausamkeit Hermia's. Allein auf eine komische Darstellung der Liebe ist es gar nicht abgesehen; nicht sie ist das eigentliche Thema der Dichtung; im Gegentheil, die Action zeigt die ernste Seite der Illusionen der Liebe, nur um diesen Ernst zu parodiren, indem sie die Liebe selber als bloßes Spielwerk, als bloße *Illusion* darstellt, — d. h. die Action parodirt im Grunde sich selber. Darum erscheint in ihr die Liebe nicht bloß als eine *innere* Bezauberung des Herzens, die von der Phantasie oder dem Eigensinn und der Laune des Liebenden selbst ausgeht, sondern zugleich unterworfen der *äußeren* magischen Einwirkung höherer Wesen, die mit ihr ihr neckendes Spiel treiben: durch Oberon's Zauberkräuter werden Lysander und Demetrius plötzlich in Flammen gesetzt für Helena, Titania in Leidenschaft für Zettel, aber auch eben so plötzlich der Zauber wieder gelöst und das rechte Verhältniß hergestellt. Die schauspielernden Handwerker werden daher nicht ohne Grund in die Liebesabentheuer des Zauberwaldes verflochten. Denn theils soll uns ihre burleske Komik daran erinnern, daß es mit dem Ernst dieser Abentheuer gar nicht so ernst gemeint ist, theils parodirt die Darstellung von Pyramus und Thisbe nicht nur sich selbst, sondern auch die im Stücke selber vorkom-

menden Liebesscenen. Und Schöll bemerkt daher mit Recht: «Wenn über die Aufrichtigkeit, mit der diese treuherzigen Dilettanten bei ihrer Aufführung ihre Masken fallen lassen, Demetrius und Lysander sich lustig machen, so können wir nicht umhin, uns zu erinnern, daß sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Wenn Pyramus diesen Herren ein schlechter Liebhaber deucht, so waren sie dort in der That keine Besseren. Sie haben da eben so unberechtigt von Liebe declamirt, wie hier der Held und die Heldin, waren wie diese durch eine Wand, die keine ist, durch Schein, von ihrem Glücke getrennt, haben ebenso ungefährlich wie Pyramus und Thisbe ihre Degen gezogen, und mit all ihrem Eifer eben so, wie hier die Acteurs, nur Andern zum Gelächter gedient, spottenden Elfen und uns; ja Puck hat sie noch toller als diese guten Bürger zum Besten gehabt, Zettel sich besser als sie im Zauberwalde befunden. Der lustige Puck hat in Einem Schalkstreiche über die plumpen Handwerker und die holde Feenkönigin gelacht, zugleich mit den närrischen Sterblichen seinen König und sich selbst getäuscht. Mußten von ihm, dem Elfen, Lysander und Demetrius sowie die erschreckten Handwerker sich im Walde hin- und herjagen lassen, so hat dafür Zettel als gebietender Liebling Titania's die Elfen ohne Umstände als seine Bedienten hin- und hergeschickt, und sein Witz reichte vollkommen hin, um diese kleinen Herren Spinnweb, Bohnenblüthe und Senfsamen eben so munter zu hänseln als Puck ihn und seinesgleichen. Somit hat hier kein Theil dem andern etwas vorzuwerfen, und man weiß am Ende nicht, haben die Menschen von Elfen oder die Elfen von Menschen oder wir von beiden geträumt.» In der That ist das ganze Stück nur ein neckendes Spiel, in dem Alles sich gegenseitig foppt und parodirt, und das zugleich den Zuschauer selber zum Besten hat.

In dieser Tendenz der gegenseitigen Parodirung und in der Identität des Thema's, das die Action in gleich parodischer Tendenz auf mannichfaltige Weise durchführt, treten zunächst alle die verschiedenen Gruppen der handelnden Personen wie die heterogenen Elemente der Action zu einer inneren ideellen Gemeinschaft zusammen, sofern sie eben alle von demselben Geiste beseelt erscheinen. Das Schauspiel der Handwerker, welches zugleich nicht nur den Inhalt des Stücks, sondern die ganze dramatische Kunst auf das heiterste verspottet, und so zuletzt das Alles parodirende

und ironisirende Stück selbst wiederum parodirt, treibt diese Tendenz bis zu ihrem äußersten, höchsten Gipfelpunkte hinauf, und rundet damit das Ganze erst in sich ab, indem es ihm gleichsam seine Pointe giebt. Auch fehlt es nicht an einer äußern Verbindung der verschiedenen Bestandtheile, die freilich nur leicht und lose, doch mit geschickter Hand gewebt ist. Wie ein prachtvoller, goldner Rahmen umfaßt nämlich das Hochzeitsfest des Theseus und der Hippolyta das ganze Gemälde. Mit ihm hängen alle einzelnen Gruppen zusammen, und innerhalb desselben schlingen sich wiederum die Neckereien der Elfen unter einander wie ein buntes, heiteres Band in die Intrigue der Liebespaare und in die Scenen der schauspielerischen Pöbelbande hinein, bilden damit eine Art Verbindung zwischen diesen beiden Gruppen, und erhalten durch die von Anfang an beabsichtigten und am Ende des Stücks dem Hause des Theseus ertheilten Segnungen als Theilnehmer an der Hochzeitsfeier einen begründeten Platz im Ganzen. Das Schauspiel im Schauspiele endlich hat, als ein Stück dieser Festlichkeiten, dieselbe Stellung.

Durch die besondere Modification der komischen Weltanschauung, die in jener gegenseitigen Parodirung aller Gebiete des Lebens, der ganzen Action und zuletzt des Drama's selbst liegt, ist dann aber auch die besondere Grundidee, welche dem Ganzen erst seine wahre, organische Einheit giebt, unmittelbar ausgedrückt. Das ganze Leben nämlich erscheint wie ein phantastischer Sommernachtstraum aufgefaßt. Traumartig, mit der Schnelligkeit des Witzes fliegt das luftige Ganze an unserm Geiste vorüber; traumartig mischen sich die entferntesten und fremdartigsten Regionen, die seltsamsten, phantastischsten Einzelfiguren durch einander, und bilden ein in Gestaltung und Composition höchst wundersames Quodlibet; traumartig kreuzen sie sich gegenseitig und verschwimmen in einem schillernden Farbenspiele; traumartig hält das Schauspiel im Schauspiele dem Ganzen einen verirrenden Hohlspiegel vor, und wie wohl auch im wirklichen Traume der Schatten der Vernunft die einzelnen Traumbilder commentirt, und an ihrer Wirklichkeit halb zweifelnd, halb glaubend, bald ihnen sich widersetzt, bald wieder von ihnen sich fortreißen läßt, so gaukelt das Ganze in beständigem magischem Helldunkel an unserm Blicke vorüber.

Das Leben wie einen Traum zu fassen, ist eine alte poe-

tische Idee. Schon in Plato's idealistischer, poetischer Philosophie erscheint es gewissermaßen so, indem der menschliche Geist aus den dunkeln Erinnerungen an sein früheres, wahres Dasein (an die wahren Ideen der Dinge) in diesem irdischen Leben ein buntes, aus Wahrheit und Irrthum gemischtes Gewebe hervor- und zusammenspinnt. Calderon hat dieselbe Idee in einem ernsten, wenn auch nicht eigentlich tragischen Drama behandelt. Sie ernst zu nehmen, ist offenbar ein künstlerischer Mißgriff. Denn im Ernste und in der vollen Wahrheit ist das menschliche Leben kein Traum, was auch Plato keineswegs meinte. Nur in einer einseitigen, und eben deshalb dialektisch aufzuhebenden Ansichtsweise erscheint es so; nur als einzelnes Moment, als die Eine Seite des Lebens hat das Traumartige desselben seine Wahrheit. Im Traume nämlich sind alle Geistes- und Seelenkräfte in gewohnter Weise thätig, und, wie in der Wirklichkeit, behauptet bald die eine, bald die andere ein gewisses Uebergewicht über die übrigen, so daß man zwischen Sinnlichkeits-, Gefühls-, Verstandes- und Phantasieträumen unterscheiden könnte. Nur das alle geistigen Kräfte in sich zusammenhaltende, sie ordnende und regierende Selbstbewußtsein ist aus seiner Stellung als Mittel- und Schwerpunkt des Ganzen herausgehoben, und gleichsam in alle die verschiedenen Kräfte, die nur als Glieder desselben zu betrachten sind, verflüchtigt. Das Ich bleibt zwar wohl den Gestalten der Traumwelt gegenüber bestehen; es empfindet, fühlt, denkt; aber weil die Traumwelt selbst gemäß seinen Gefühlen und Gedanken sich beständig verwandelt und umgestaltet, fließt es zugleich mit ihr in Eins zusammen: beide Seiten verlieren ihre Selbstständigkeit, ihre feste Begränztheit und Bestimmtheit gegen einander; auch die dem träumenden Ich gegenüberstehenden Gebilde, die Gegenstände, die es als ihm äußerliche, objektive sich vorstellt, wogen und verschwimmen in einander. Eben damit ist der Zusammenhang im Traumleben aufgehoben; es ist keine Ordnung und Vernunft darin; Alles mischt sich mit Allem. Weil ferner das Ganze in der isolirten, von der reellen Außenwelt ganz losgerissenen Subjektivität des Geistes sich bewegt, der subjektive Geist mithin nicht (wie im wachen Zustande) an die objektive Wirklichkeit zugleich sich hingiebt, zugleich sie in sich aufnimmt, so daß ein gegenseitiges Sichdurchdringen beider stattfindet, sondern die Gegenstände nur als rein subjektive Reflexe seiner Empfindun-

gen und Erinnerungen, seiner Wünsche und Bestrebungen vom Geiste gehandhabt werden; andrerseits mit der Ordnung des subjektiven Geistes auch der innere Zusammenhang der Objektivität aufgehoben ist; — weil es so ist, erscheint der Traum mit seinen Vorstellungen nur wie ein wesenloses Trug- und Scheinbild, das sich im Entstehen zugleich auch wieder aufhebt, und von der Wirklichkeit des wachenden Zustandes absorbirt wird. Sofern nun dieses irdische Leben allerdings blos da ist, um in ein höheres Dasein überzugehen, sofern es also nicht die volle Wirklichkeit und Wesenheit in sich selbst hat, sondern seinen Zweck vollständig und wahrhaft erst in einem Jenseit erreicht; so erscheint es, gegen dieses wahre und vollwirkliche Jenseit gehalten, nur wie ein wesenloses, unwirkliches, momentan vorüberrauschendes Trug- und Scheinbild, wie ein Traum. Allein sofern es andrerseits doch zugleich der Anfang jenes höheren Daseins ist, welches aus ihm wie der Schmetterling aus der Puppe hervorgehen soll, sofern es eben damit als Uebergangspunkt in dieses Jenseit auch seinen Zweck in sich selbst hat, sofern also auch die volle Wesenheit, die höhere Wahrheit, die ideale Schönheit dieses jenseitigen Daseins im Keime und in der Entwickelung schon diesseit vorhanden ist, und das Jenseit eben damit aufhört, ein bloßes Jenseit zu sein; so ist das irdische Leben zugleich auch kein Traum. Soll es mithin dennoch als Traum dargestellt werden, so kann dieß nur innerhalb der komischen Weltanschauung geschehen, welche als solche jene Einseitigkeit der Lebensansicht dialektisch aufhebt, und eben damit die volle Wahrheit an's Licht bringt.

Indem also Shakspeare auf dem Grunde der komischen Weltanschauung das Leben wie einen Traum faßt, so thut er Recht, daß er ihm zunächst seine Ordnung und Gesetzmäßigkeit nimmt; das Selbstbewußtsein, Willenskraft, Verstand und Vernunft treten in den Hintergrund zurück, alle übrigen Seelenkräfte dagegen, namentlich Phantasie und Gefühl, Eigensinn und Laune und jene leisen, verborgenen, unbewußten Stimmungen und Regungen, welche oft nur in den Gebilden des Traumes ihr Dasein kund geben, wirken in voller Freiheit und Zügellosigkeit. Insbesondere ist es die Einbildungskraft, welche in allen handelnden Personen als Ursache ihres Thuns und Strebens thätig ist: sie schafft die Träume und beherrscht die Gebilde der Traumwelt, sie ist also auch die regierende Macht in den mannichfaltigen

Charakteren, in der Action und Composition des Stücks, welches das Leben selbst als einen Traum darstellen will. Theseus und Hippolyta's Liebe, wie überhaupt alle Liebe, — wenigstens wie sie hier gefaßt und dargestellt ist, beruht auf der Einbildungskraft: Titania's Neigung zu dem schönen Indischen Knaben ist ein Eigensinn ihrer Einbildung; aber auch Oberon's Eifersucht ist nichts mehr; des alten Egeus Vorliebe für Demetrius erscheint völlig grundlos; er bildet sich eben nur ein, daß gerade nur Demetrius und kein Andrer sein Schwiegersohn werden könne, und umgekehrt bildet sich Hermia ein, nur den Lysander, und Helena nur den Demetrius heirathen zu können. Ja die Macht der Einbildungskraft hat selbst so nüchterne Gesellen wie Zettel, Squenz, Flaut ꝛc. ergriffen, so mächtig ergriffen, daß sie sich nicht nur zu Poeten und Schauspielern aufschwingen, sondern vor der Illusion, die sie hervorzubringen fürchten, weil sie selber in ihr befangen sind, sich so erschrecken, daß sie sie so rasch als möglich wieder zerstören. Dieselbe spielende Einbildungskraft beherrscht auch den Gang und die einzelnen Begebenheiten der Action. Nicht die Regeln des Verstandes, nicht die ewigen Principien der Vernunft und die unwandelbaren Gesetze der Natur, sondern die flüchtigen Einfälle der Einbildungskraft sind die Normen, nach denen das ganze Dasein sich gestaltet: sie ist gleichsam die Parze, welche mit launischem Finger die Schicksale der Sterblichen spinnt, und aus den einzelnen Fäden ein Gewebe zusammenflicht, das anscheinend weder Sinn noch Zusammenhang hat. Denn in der Traumwelt ist nicht nur die innere Ordnung des subjectiven Geistes, Verstand und Vernunft, sondern auch der objektive Zusammenhang der Dinge, und damit die Wahrheit und Wirklichkeit der Außenwelt aufgehoben. Der Ernst ist verschwunden; das Reich des Phantastisch-Komischen, des Grotesken, Bizarren und Barocken thut sich auf; die abentheuerlichsten Ereignisse, die seltsamsten sich selbst widersprechenden Situationen und Combinationen, welche der Wirklichkeit ganz und gar spotten, spielen und wirbeln daher durcheinander. Das Ganze erscheint eben deshalb wie ein bloßes Trug- und Scheinbild, das wesen- und formlos vorüberfliegt, und weil es auf dem Boden der komischen Weltanschauung steht, zugleich als bloße Parodie des wirklichen Daseins, die Alles nur im Hohlspiegel der Ironie zeigt. Und da, wenn das ganze Leben als Traum dargestellt wird, auch das Stück selbst und die Kunst

überhaupt zum bloßen parodischen Traumbild herabsinkt, so darf auch dem Ganzen dieses Moment der Selbst-Parodie nicht fehlen; das Burleske, von den Handwerkern aufgeführte Schauspiel im Schauspiele ist vielmehr zur vollständigen Durchführung der Grundidee durchaus nothwendig. Allein weil der Traum seiner Natur nach sich nicht halten kann, weil er vielmehr nothwendig in das wache, wirkliche Dasein übergeht, so schließen sich durch die innerlich waltende Dialektik der Ironie zuletzt doch die heterogenen Elemente wiederum zusammen; die seltsamen Verwickelungen lösen sich, die wunderbaren Gestalten einer höhern Welt verschwinden, die Sterblichen kehren aus dem Zauberwalde zur gemeinen Wirklichkeit des Stadtlebens zurück, bis am Ende Alles zur Ordnung zurückgebracht wird und mitten aus dem wirren phantastischen Treiben das gewöhnliche, alltägliche Rechte und Vernünftige hervorgeht.

In den Schlußworten, mit denen der Dichter das Publikum entläßt, deutet er selbst den Sinn des Ganzen an, indem er ausdrücklich sagt:

> If we shadows have offended,
> Think but this and all is mended:
> That you have but slumber'd here,
> While these visions did appear,
> And this weak and idle theme,
> No more yielding but a dream,
> Gentles, do not reprehend.

Und indem er zugleich das Stück nicht blos einen Traum, sondern einen Sommernachtstraum nennt, so giebt er ihm damit noch die nähere, auch in der Anlage und den Grundzügen des Ganzen ausgedrückte Bestimmung, daß es nicht ein schwerer, düsterer Traum, wie ihn etwa der langsame, erstarrende Geist des Winters erzeugt, sondern ein buntes, heiteres und duftiges Gebilde sein soll, wie es der Geist in einer hellen, sehnsüchtigen, phantastischen Sommernacht zur Zeit des schönen Johannisfestes (das vom Volke festlich und fröhlich gefeiert ward, und an dem zur Nacht nach volksthümlichem Aberglauben die Geister entfesselt umherschwärmten, gewisse Kräuter magische Wirkung thaten, und die Menschen zu Unsinn und Tollheit geneigt waren) träumen mag.

Daß in einer solchen Dichtung nicht bedeutende und gehaltvolle, consequent durchgeführte Charaktere spielen können, versteht

sich von selbst; nur der gröbste ästhetische Mißverstand kann hier eine scharfe, detaillirte Charakteristik fordern. Sämmtliche Charaktere sind vielmehr ganz im Sinne der Grundidee gezeichnet, mit wenigen feinen Strichen, ohne starke Schattirung, in einem verschwimmenden Helldunkel; Alle voll Empfindung und Phantasie, voll Eigensinn und Laune, theils heiter tändelnd, theils sentimental schwärmend, oder wie Zettel und Consorten voll grotesker Narrheit. Eben so besteht die Action theils in der Vorbereitung und Darstellung eines fröhlichen Festes, theils in einem bunten Gewirr von Zufällen und Neckereien, das endlich Oberon durch seine Zauberkräuter und Thesus durch einen Machtspruch auflösen. Alles ist auch hier so ganz von der Grundidee durchdrungen und getragen, daß jedes Einzelne für sich Nichts ist nnd nur als Entwickelungsmoment der Grundidee eine Bedeutung hat. Allein die gewöhnliche Kritik hält sich am liebsten nur an die Charakteristik, dieses leicht zu erkennende und zu beurtheilende Kriterium ächter Poesie; und daraus ist es allein zu erklären, daß die älteren Engländer meist so ungünstig von dem Stücke urtheilten und es daher so hoch als möglich in die Jugendzeit des Dichters hinaufrückten. Nur soviel stand bisher fest, daß es 1598 in welchem Jahre es Meres erwähnt, bereits existirte. Erst in neuerer Zeit seit der Entdeckung von Forman's Tagebuche hat man geglaubt, einen Anhaltepunkt für die Bestimmung des Jahres seiner Entstehung gefunden zu haben. Forman beschreibt sehr genau den auffallend kalten und nassen Sommer von 1594, und die einzelnen Züge dieser Beschreibung treffen allerdings ziemlich nahe zusammen mit den verderblichen Naturerscheinungen, die Titania (Act II. Sc. 1.) als die traurigen Folgen des Zwistes zwischen ihr und Oberon hervorhebt. Halliwell (a. O. S. 6.) hat zuerst darauf aufmerksam gemacht; und es ist wohl möglich, daß wie er will, das Stück bereits im Herbst oder Winter 1594 gedichtet, und Anfangs des nächsten Jahres auf die Bühne gekommen ist; früher wenigstens ist es gewiß nicht entstanden. Allein zwingend ist jener Umstand nicht, denn der Sommer von 1594 kann dem Dichter auch noch zwei oder drei Jahre später gleichsam zum Urbilde gedient haben, von dem er die einzelnen Züge in Titania's Rede entlehnte; und aus inneren Gründen bin ich geneigt, dies anzunehmen, d. h. 1597 für das Geburtsjahr des Stücks zu halten. Denn seinem Geiste und Charakter nach stimmt

es so entschieden mit den Werken der dritten oder des Endes der zweiten Periode von Shakspeare's Dichterlaufbahn überein, daß es Jedem, der sich von letzterer ein klares Bild gemacht hat, schwer fallen muß, es von ihnen zu trennen. Tieck glaubt, daß es ursprünglich als eine Art Hochzeitsgeschenk des Dichters für seinen Freund den Grafen von Southampton gedichtet sei. Dieser vermählte sich jedoch erst im November 1598 mit Miß Varnon; und Tieck muß daher weiter vermuthen, daß es erst 1600, wo es gedruckt erschien, seine jetzige Form bekommen habe. Allein diese Annahme halte ich für unstatthaft. Es ist wenigstens nicht einzusehen, wie für die bloße Maske Oberon und Titania mit ihrer Anti-Maske, dem Schauspiele der Handwerker, kurz für ein bloßes Hochzeitsgedicht der Titel Sommernachtstraum sich rechtfertigen ließe, unter welchem es doch Meres anführt, dessen Buch bereits im Frühjahr 1598 erschien.

Daß dagegen der Sturm nicht vor 1609 — 10 entstanden sein könne, hat schon Drake (II. 503) sehr wahrscheinlich gemacht. Es ruht, wie eben gezeigt worden, ein so gewichtiger Ernst auf dem Ganzen, die Bildung der Charaktere, Composition und Sprache zeugen so entschieden von der vollendeten Herrschaft des Dichters über seine Kunst, daß das Stück, wie auch die meisten Kritiker annehmen, unstreitig unter die letzten Arbeiten Shakspeare's zu rechnen ist. Wir wissen nur, daß es am 1. Novbr. 1611 bei Hofe aufgeführt worden ist (**Cunningham: Extracts etc. p. 211**). Damit fällt die wunderliche Ansicht K. J. Klements (Shakspeare's Sturm. Historisch beleuchtet. Lpz. 1846), wonach das Drama zur Vermählungsfeier des Pfalzgrafen Friedrich und der Prinzessin Elisabeth 1612 ausdrücklich gedichtet, ein durch und durch politisches Stück sein soll und unter Prospero Jakob I., unter Alfonso der König von Spanien, unter Miranda Elisabeth, unter Ferdinand Friedrich von der Pfalz, unter der Hexe Sycorax — man höre! — die verstorbene Königin Elisabeth und unter Kaliban theils die Indianischen Wilden überhaupt, theils die Colonie Virginien, die Elisabeth besonders begünstigte, gemeint sei, von selbst über den Haufen. Eben so unhaltbar ist Hunters Meinung (**Disquisitions on the Scene, Origine and Date of S'. s. Tempest. Lond. 1839**), wonach der Sturm das von Meres erwähnte und unter diesem Titel nicht mehr vorhandene **Love's Labours Won** sein und bereits 1595 die Bühne betreten haben soll. Denn **Love's**

Labours Won ist ohne Zweifel Ende gut Alles gut; außerdem ist eine Rede Gonzalo's (Akt **II.** Sc. 1.) fast wörtlich aus Florio's Uebersetzung von **Montaigne's Essays** entlehnt, und diese erschien erst 1603; endlich hat schon Malone dargethan, daß Shakspeare's Darstellung des Sturms mannichfaltige Beziehungen in sich trägt zu der Beschreibung, welche ein gewisser Jourdan (**Discovery of the Bermudas etc. 1610**) von dem gewaltigen Sturm gab, der im Juli 1609 das nach Virginien bestimmte Geschwader unter Sir G. Somers völlig zerstreute und das Admiralschiff auf die Felsen der Bermudas-Inseln trieb. Schon daß das Stück 1611 bei Hofe gegeben und Anfangs **1613** während der Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Elisabeth wiederholt wurde, beweist zur Genüge, daß es damals noch ein neues und beliebtes Stück gewesen sein muß. Dafür spricht auch eine Stelle in Ben Jonson's 1614 zum ersten Mal aufgeführten **Bartholomew-Fair**, in der er sich lustig macht über Dichter, welche **Servant-monsters** zur Schau stellen und «**Tales, Tempests and such like Drolleries**» produciren. Der Sturm ist sonach mit großer Wahrscheinlichkeit in das Jahr **1611** zu setzen.

4 Liebes Leid und Lust. Die beiden Veroneser. Ende gut Alles gut.

Liebes Leid und Lust (der Liebe verlorene Müh — **Love's labours lost**) schließt sich unmittelbar an «Was ihr wollt» an, sofern wir letzteres als den Mittelpunkt zwischen der Reihe der phantastischen und der Intriguen-Lustspiele Shakspeare's betrachten. Das phantastische Element macht sich bedeutend geltend. Willkühr und Zufall, grillenhafte Einfälle, wunderliche, phantastisch-komische Charaktere und Situationen treiben ihr lustiges Spiel; doch überwiegt das Intriguenhafte, sofern das Wenige, was im ganzen Stücke eigentlich geschieht, sich um das Minieren und Contreminieren der beiden Schlachtreihen dreht, die hier im Kampfe der Liebe sich gegenüber stehen. Wir beginnen daher mit diesem Drama die Reihe derjenigen Stücke, welche mehr zu den Intriguen-Lustspielen zu rechnen sein dürften.

Der junge König von Navarra hat den sonderbaren Einfall, mit dreien seiner ritterlichen Genossen in strenger Abgeschiedenheit von der Welt und besonders von allem weiblichen Umgange auf drei Jahre dem Studium der Weisheit und Wissen-

schaft sich zu widmen. Dazu haben sie sich durch einen Eid verbunden. Ihr Vorhaben wird aber alsbald zu Schanden durch die Ankunft der schönen Prinzessin von Frankreich mit ihren Damen, die in dringenden Staatsangelegenheiten Gehör begehrt, was sich nicht abschlagen läßt. Sämmtliche Ritter der Weisheit und Enthaltsamkeit verlieben sich in die eben so liebenswürdigen als schalkhaften Damen. Es beginnt ein rasches Treffen des Witzes und Scharfsinns, in welchem sich jene theils wegen des gebrochenen Eides gegenseitig necken und verspotten und zugleich sich vor sich selbst zu rechtfertigen suchen, theils die Herzen der Damen zu gewinnen trachten, diese dagegen sich geschickt zu vertheidigen, Witz durch Witz zu überbieten, und den thöricht gefaßten und eben so rasch gebrochenen Vorsatz der Herren, ihr affektirtes Streben nach Weisheit gebührend zu bestrafen wissen. Dazwischen hinein spielen im ergötzlichen Contraste die komischen Scenen zwischen zwei abgeschmackt gelehrten und einem abgeschmackt ritterlichen Pedanten, einem jugendlich-übermüthigen Pagen und einem privilegirten Narren. Das ganze buntschillernde Gewebe wird durch die Meldung von dem Tode des alten kranken Vaters der Prinzessin plötzlich zerrissen, und das Stück schließt mit einer scherzend ausgesprochenen, doch innerlich sehr ernsthaften Lehre; was der König und seine Gefährten in launenhafter, übermüthiger Willkühr sich vorgenommen, wird ihnen nun, wenn auch modificirt, von ihren Damen zur Buße auferlegt. Ein Wechselgesang zwischen dem Lenz und dem Winter (Kukuk und Eule) bildet einen anmuthigen Epilog, der in poetischem Helldunkel einen Lichtschein über Sinn und Bedeutung des Ganzen verbreitet.

Die Grundidee liegt nämlich hier in dem bedeutungsvollen Contraste zwischen der frischen, jugendlichen, stets neu erblühenden Wirklichkeit des Lebens und dem abgezogenen, trockenen, todten Studium der Wissenschaft. Der Gegensatz zwischen letzterer und der lebendigen Wirklichkeit, sobald er, in seiner ganzen Schärfe genommen, die beiden zu einander gehörigen Seiten völlig trennt, enthält eine Unwahrheit, welche beide Seiten gleichmäßig vernichtet, beiden ihre Berechtigung nimmt, und sie auf Thorheit und Widerspruch mit sich selbst führt. Die Wissenschaft, die von aller Wirklichkeit abstrahiren und sich in sich selbst vergraben will, begräbt sich eben selbst im unfruchtbaren Sande einer abgeschmackten, pedantischen Gelehrsamkeit, oder sie fällt, durch die Reize

des blühenden Lebens überwunden, von sich selbst ab, verkehrt sich in ihr Gegentheil, in ausschweifende Lust, Thorheit und Narrheit, und wird dann mit Recht als bloße Affektation und leerer Schein verspottet. Das eine zeigt sich hier an dem gelehrten Dorfpfarrer und Schulmeister, den trefflichen Repräsentanten wissenschaftlicher Kleinkrämerei, und an dem hochtrabenden, bombastischen spanischen Ritter, diesem Don Quixote der erhabenen Wortweisheit; das andere ist das Schicksal des Königs und seiner Genossen. Aus ihrem verkehrten Streben nach Weisheit, die sie durch abstrakte Studien zu gewinnen vermeinen, fallen sie unmittelbar heraus in alle Spielereien und Thorheiten der Liebe; trotz Verbrüderung und Eidschwüren macht sich die Natur und die lebendige Wirklichkeit geltend und erringt mit großer Leichtigkeit den Sieg. Allein der Sieg derselben über die falsche Weisheit ist im Grunde nur ein Sieg der Thorheit über die Thorheit; Natur und Wirklichkeit sind, für sich genommen, flüchtige Scheinbilder ohne die Tiefe des erkennenden Geistes; von ihr getrennt wird daher das muntere Spiel der Liebes- und Lebenslust nothwendig gestört und verdorben; Talent, Gewandtheit, Bildung des Geistes wird zum schalen, eitlen Witz, ja auch die Liebe sinkt zu bloßem Flittertand herab, ohne den Ernst, die Festigkeit und Mäßigung, die nur in der Einsamkeit eines beschaulichen, denkenden Lebens zu gewinnen sind. Darauf werden deshalb zuletzt die Herren zur Buße ihres Uebermuths von ihren Damen selbst zurückgewiesen. Der feine, stets richtige Takt edler Frauen feiert hier einen eben so großen Triumph, als ihr hohes Talent zu geselligem Witz und sinniger Intrigue. Die Rede der Prinzessin, in der sie dem Könige Fasten und strenge Abgeschiedenheit während Jahresfrist auferlegt, und die Worte Rosaliens, welche den eiteln, auf die Aeußerlichkeit des gemeinen geselligen Treibens gerichteten Geist und Witz in seiner ganzen Blöße zeigen, enthalten gleichsam die Moral der dargestellten Fabel. Das Ende der Komödie kehrt so in ihren Anfang zurück: die Dialektik der Ironie hat beide Seiten der Wahrheit in ihrer unhaltbaren, schroffen Einseitigkeit paralysirt: die höchste Lust und Blüthe des Daseins, aller Witz und alle Talente sind leerer Tand ohne den Ernst und die Tiefe des denkenden Geistes; aber auch Gelehrsamkeit und Wissenschaft sind baare Albernheit in ihrer Abstraktion vom wirklichen Leben. Das ist der bedeutungsvolle Gegensatz zwischen

Frühling und Winter (Kukuk und Eule): getrennt verlieren sie sich in ausschweifende, sich selbst zerstörende Ueppigkeit und in starren, kalten Tod. Aber sie sind nicht getrennt, und sollen nicht getrennt werden; im beständigen Wechsel, in welchem sie aus- und ineinander hervor- und übergehen, in gegenseitiger Durchdringung und Wechselwirkung erzeugen sie das wahre Leben. —

So betrachtet und bei seinem innersten Kerne gefaßt gewinnt auch dieses Lustspiel eine tief-poetische Bedeutung. Nun wird man nicht mehr fragen können, was die lächerlichen Figuren, Nathanael, Holofernes, Armado, Schädel und ihre anscheinend ganz ungehörigen Intermezzos sollen; sie bilden offenbar ein Hauptmoment in der Grundidee des Ganzen. Nun erklärt es sich auch, warum Shakspeare dieses Stück mit einer gewissen Vorliebe behandelt und wahrscheinlich mehrmals durchgesehen und verbessert hat *). Es war zugleich eine heitere Parodie auf die Geschmacklosigkeit, einer pedantischen Gelehrten-Clique, welche nach John Lylys Vorgange die Englische Sprache durch ihr Coquettiren mit Antitheſen, Allitterationen, willkührlichen Etymologien und ortographischen Verbesserungen, mit affektirter Gelehrsamkeit und beständig eingemischten lateinischen Phrasen möglichst zu verderben suchten **). Witz und Laune, harmlose Satire und Intrigue machen sich fast in keinem andern Stücke so selbstständig geltend; das Ganze ist gewissermaßen nur ein heiteres Ballspiel des Scherzes und Spaßes, ein Feuerregen von Antitheſen und Wortspielen, ein beständiger Wettkampf des Witzes um den Mittelpunkt des menschlichen Daseins zwischen seinen beiden Extremen der Sinnlichkeit und Geistigkeit. Dadurch wird dieser tiefste und größte, für die Komödie fast zu gewichtige und schwerfällige Gegensatz selbst in eine scherzende Antitheſe aufgelöst. Die Dichtung erhebt sich über ihn auf den leichten Schwingen jener dialektischen Ironie, welche die Seele der komischen Weltanschauung ist, ohne doch des Ernstes zu vergessen, der

*) In der ältesten bekannten Ausgabe von 1598 heißt das Stück auf dem Titelblatt ausdrücklich „neuerdings vermehrt und verbessert."

**) Mit dem Holofernes soll, wie Warburton und Farmer vermuthen, John Florio, ein Italienischer Sprachmeister, gemeint sein. Vergl. Drake I, 474 f. II, 493.

zugleich in ihm liegt. Man könnte ihr freilich den Vorwurf eines leichtfertigen, freventlichen Spieles mit gebrochenen Eidschwüren machen. Allein wenn man bedenkt, wie jener Eid von Anfang an nicht eben sehr ernsthaft gemeint, offenbar nur eine Cavalierparole „auf Ehre" war, wie andrerseits zuletzt eine ganz ernsthafte Buße den Eidbrüchigen aufgelegt wird, so kann auch dieser Vorwurf nicht Stand halten; die komische Poesie muß ja ihrer Natur nach an die gemeine Wirklichkeit, an die gewöhnliche Schätzung der Dinge sich halten, und in ihr wiegt bekanntlich ein solcher Cavaliereid eben nicht schwer. Im übrigen ist auch dieses Lustspiel wie alle Shakspeare'schen Dramen, wenn man von einzelnen ausschweifenden Späßen absieht, in Tendenz und Bedeutung durchaus keusch und rein. —

Daß es bereits 1598 existirte, beweis't eine von ihm erhaltene Quart-Ausgabe aus 1598 und das Zeugniß des oft erwähnten Meres. Bei ihm steht es neben seinem Seitenstücke **Love's labours won**. Dieses ist wie schon Farmer vermuthet hat und oben bereits bemerkt wurde, wahrscheinlich dasselbe mit «Ende gut Alles gut», und Shakspeare änderte nur aus uns unbekannten Gründen später dessen Titel, vielleicht weil er fühlte, daß bei der wesentlichen Verschiedenheit der Grundbedeutung beider die Bezüglichkeit der Titel auf einander den Leser leicht irre führen könnte. Denn «Ende gut Alles gut» steht seiner Grundidee nach den beiden Edelleuten von Verona weit näher als dem **Love's labours lost**; mit letzterem gehört es nur seinem Stoffe nach gegensätzlich zusammen. Auch die Erfindung scheint hier Shakspeare's Eigenthum zu sein *), während «Ende gut, Alles gut» aus einer Novelle Boccaccio's (Decameron **III. 9**, von Paynter in seinem **Palace of Pleasur I, 28** bereits **1566** ins Englische übersetzt, wiederabgedruckt in Collier's **Shakespeare's Library Vol. II.** Nr. 3.) hervorgegangen, und in den bei-

*) Douce: Illustrations of Shakspeare etc. vermuthet zwar auch für Love's labours lost eine Grundlage in irgend einer französischen Erzählung. Aber seine Vermuthung ist eben nur Vermuthung. Warum sollte denn Shakspeare, vielleicht angeregt durch irgend eine alt-Italienische Komödie (wie man aus den auf dem Italienischen Theater eingebürgerten Figuren des Prahlers [Armado] und des Pedanten [Holofernes] vermuthen könnte), nicht auch einmal seiner eignen Erfindung gefolgt sein, zumal wenn sie so einfach ist wie hier? —

den Veronesern wenigstens einige Hauptzüge aus einer Episode des Spanischen Schäferromans, die verliebte Diana von Montemayor, und aus Sidney's Arkadia (beide bei Collier, die erstere auch bei Echtermeyer ꝛc. II, 119) entlehnt sind *). Für einen andern Hauptzug, die Freundschaftsgeschichte Valentins und Proteus' hat sich indeß auch bei den beiden Veronesern noch keine bestimmte Quelle entdecken lassen. Alle drei mögen in die Jahre 1591 — 1594 fallen. Ihre Geburtszeit noch näher zu bestimmen, kann nur den kritischen Kleinkrämer interessiren: doch dürften die beiden Veroneser und Ende gut Alles gut etwas jünger sein. Der Schein der höheren Vollendung, der im Ganzen **Love's labours lost** umgiebt, rührt unstreitig von den späteren Zusätzen und Verbesserungen her. Daß es ursprünglich etwas älter war, wenigstens als «Ende gut Alles gut», beweisen dagegen jene Reste der alt-Englischen Versbildung, die häufigen Reime und jene schon erwähnten s. g. Doggrel Verse (Alexandriner), welche Shakspeare bei der Ueberarbeitung stehen ließ; auch läßt sich, wie mich dünkt noch eine gewisse Abhängigkeit der Diction von Greene's Komödien- und Novellenstyl wie von Lyly's gesuchter, nach Antithesen und Wortspielen haschender Sprachweise erkennen, während die Charaktere noch zu einseitig, zu reliefartig gehalten und hier und da (z. B. in Armado, Holofernes, Sir Nathaniel) an die Karikatur anstreifend, noch den jugendlichen Mangel an Menschenkenntniß und psychologischer Durchbildung verrathen. — Wenn Malone und Drake «Ende gut Alles gut» ins J. 1598, Chalmers gar erst 1599 setzen, so sind sie nach allen innern Zeugnissen (Charakter, Sprache, Versification ꝛc.) zu urtheilen, offenbar im Irrthume, Chalmers schon darum, weil «Ende gut Alles gut», wie gesagt, ohne Zweifel dasselbe Stück ist mit **Love's labours won**, das Meres aufführt, während Malone und Drake vergessen haben nachzuweisen, wie möglicher

*) Montemayor's Diana erschien zwar erst 1598 in Englischer Uebersetzung (von J. Yonge). Allein S. konnte die Geschichte der Felismene (Julia) entweder aus einer nach Malone 1563 erschienenen Ekloge des Barnaby Googe kennen, die, wie Simrock bemerkt, nur eine versificirte Nachahmung von Montemayor's Episode ist, oder er nahm sie unmittelbar aus jener Novelle Bandello's (II, 36.), die er später zu Was ihr wollt benutzte, und aus der seinerseits Montemayor geschöpft hatte. Vgl. Simrock a. O. III, 256 f.

Weise zwei bis drei Stücke im J. 1598 von Shakspeare geschrieben, und doch zugleich in Meres Schrift, die in demselben Jahre gedruckt erschien, erwähnt werden konnten. Indessen wollen Coleridge und Tieck — und Collier stimmt ihnen bei — in Ende gut Alles gut deutliche Spuren von zwei verschiedenen Stylen entdeckt haben, von denen der Eine einer früheren, der andere einer späteren Periode der Shakspeare'schen Diction angehöre; Shakspeare müsse daher das Stück später zum Theil umgearbeitet haben, und daraus lasse sich dann auch die Veränderung des Titels erklären (S. Collier's **Shakespeare III, 203**). Ich beuge mich diesen Autoritäten, obwohl ich meinerseits nicht viel größere Abweichungen des Styls gefunden habe als in den meisten älteren Stücken, an denen allen Shakspeare vermuthlich später änderte und besserte. — Auch die beiden Edelleute von Verona sind von Malone und Chalmers zu spät angesetzt. Obwohl beide behaupten, daß das Stück nach Charakter, Sprache und Versmaß zu den früheren Compositionen gehöre, stellen sie es doch erst unter 1595, wiederum wegen einzelner s. g. Anspielungen auf Zeitereignisse, namentlich wegen einiger Verse, in denen von Entdeckung von Inseln, von Krieg und Pest die Rede ist, was Malone auf die Pest von 1593, auf die von den Spaniern beabsichtigte zweite Invasion und auf Sir W. Rawleigh's Entdeckungsreise von 1595 bezieht. Wie viel auf dergleichen Einzelheiten, deren richtige Deutung ohnehin so zweifelhaft ist, zu geben sei, haben wir an «Was Ihr wollt» gesehen.

Die beiden Veroneser (die beiden Edelleute von Verona) sind zwar im Einzelnen reich an vielen eigenthümlichen Schönheiten, aber am Ganzen kann man noch eine gewisse jugendliche Unbehülflichkeit und Mangel an tieferer poetischer Durchbildung bemerken. Das Stück ist ausgezeichnet durch einen leichten, harmonischen Fluß der Diction, durch eine besondere Frische, Naivität und sich hingebende Unmittelbarkeit des Witzes und Scherzes (wie er im Flink und Lanze sich ausspricht), und durch eine zwar nur skizzenhafte, aber doch überall treffende Charakteristik der handelnden Personen. Dagegen fehlt es noch an Tiefe der Anschauung und der einzelnen Gedanken; das Ganze will sich nicht recht abrunden und zusammenfügen; manches ist nur angedeutet, was weiter auszuführen war, und namentlich erscheint der Schluß willkührlich herbeigezogen und zu rasch abge-

fertigt. Dennoch ist es immer Shakspeare, wenn auch noch im ersten Stadium seiner Laufbahn. Vortrefflich weiß er bereits die Materialien der komischen Weltanschauung, Zufall, Laune und Verirrung, Absicht und Intrigue, menschliche Schwäche, Thorheit und Verkehrtheit zu benutzen; das Intriguenhafte herrscht vor, doch getragen und unterstützt von dem phantastischen Elemente der objektiven und subjektiven Zufälligkeit. Die Liebe ist hier offenbar als Basis und leitender Mittelpunkt des menschlichen Lebens gefaßt; diese Basis in ihrer Unsicherheit und Haltlosigkeit darzustellen, d. h. so darzustellen, wie sie in der unendlichen Unangemessenheit zur wahren Idee ihrer selbst, innerhalb der komischen Weltanschauung erscheinen muß, ist offenbar Tendenz und Bedeutung des Ganzen. Darum erscheint hier die Liebe in den mannichfaltigsten Gestalten, aber überall schwach und hinfällig, thöricht und verkehrt. Den Mittelpunkt bildet Proteus' Leidenschaft für Julia, seine doppelte Treulosigkeit und seine eben so rasche Bekehrung: ein Blick von Silvia, ihre bloße Erscheinung macht ihn die Geliebte vergessen, um die er eben noch seufzte, von deren Abschied ihm noch die Thräne an den Wimpern hängt; macht ihn zum Verräther gegen den liebsten Jugendfreund, macht ihn zum Betrüger an dem Vertrauen des Herzogs und dessen Günstlings Thurio. Er ist der personificirte Wankelmuth der Liebe. Ihm gegenüber erscheint Julia zuerst im launenhaften Eigensinn einer verliebten Spröden; sie will den Brief des Geliebten nicht annehmen und schilt doch die Zofe, daß sie ihn ihr nicht gewaltsam aufdringt, sie zerreißt ihn uneröffnet, um hernach aus den einzelnen Stücken seinen Inhalt mühsam zusammenzulesen. Plötzlich aber ist diese Sprödigkeit ganz vergessen, ja sie schlägt in ihr Gegentheil um, und alle jungfräuliche Scheu aus den Augen setzend, läuft Julia, als Mann verkleidet, dem treulosen Geliebten nach, um sein Liebesbote an Silvia zu werden, um endlich nach so viel erduldeter Kränkung sich ihm doch blindlings wieder in die Arme zu werfen. Beständiger ist das andere Paar, Valentin und Silvia; trotz aller Hindernisse, Leiden und Trübsal halten sie fest an einander; und dennoch ist Valentin im Stande, der Geliebten, um die er so viel gethan und gelitten, die er dem Vater zu entführen beabsichtigte, zu Gunsten des verrätherischen, kaum bekehrten Freundes entsagen zu wollen, obwohl dieser bei Silvia's

Abneigung gegen ihn nichts dadurch gewinnen kann. Thurio endlich ist ein Liebhaber von ganz gemeinem Schrot und Korn, ein reicher Dummkopf, der eben so wenig als seine besser begabten Nebenbuhler weiß, was er will, der erst wirbt, obwohl er mit Schmach und Hohn abgewiesen wird, und dann zurücktritt, weil er mit Schmach und Hohn abgewiesen wird. Der wankelmüthigen, haltlosen sich selbst widersprechenden Liebe und Freundschaft tritt die väterliche Zärtlichkeit des alten Herzogs gegen seine Tochter würdig an die Seite: auch hier Verblendung und Inconsequenz im hohen Grade. Während er erst das geliebte Kind mit Gewalt an einen widerwärtigen Tölpel zu verhandeln gedenkt, willigt er zuletzt ein, sie einem Räuberhauptmann zu geben, den er als ehrenwerthen Ritter verschmähte. Ihren Gipfel aber erreicht die süße Thorheit der Liebe in dem unvergleichlichen Lanze, einer von den überschwenglich ergötzlichen Figuren, wie sie nur bei Shakspeare vorkommen. Er, der vor Thränen und Rührung das väterliche Haus zu verlassen kaum im Stande ist, der das Schiff, das ihn von der Heimath führen soll, auf dem Strome seiner Thränen und mit dem Winde seiner Seufzer fortschaffen will, er ist derselbe, der für seinen dicken, undankbaren Köter sich prügeln, in den Stock setzen, an den Pranger stellen läßt, und doch zugleich sich freut an den Schlägen seines Kameraden Flink, die er ihm selbst absichtlich zugezogen hat. In der That, ein unerschöpflicher Quell von Widersprüchen, von sentimentaler Narrheit und närrischer Sentimentalität!

So zeigt sich hier die Liebe, dieses Haupt- und Grundmotiv des Lebens und der Geschichte, nach verschiedenen Seiten hin in ihrer ganzen Schwäche und Hinfälligkeit; der Zufall, die Unbeständigkeit und Willkühr der Liebenden führen die Verwickelung, Noth und Leiden herbei; Zufall, Unbeständigkeit und Willkühr bringen zuletzt Alles wieder in das rechte Geleise und zum glücklichen Ausgang, — ein treues Abbild des gewöhnlichen menschlichen Lebens! —

Ende gut, Alles gut ist, wie schon bemerkt, ebenfalls eine von den älteren Arbeiten Shakspeare's. An Gedankenreichthum, an prägnanter, durchgeführter Charakteristik und größerer Planmäßigkeit der Aktion übertrifft es die beiden Veroneser. Dagegen hat die Sprache noch etwas Ungefügiges,

Bilder und Gleichnisse erscheinen hier und da gesucht, die Witz- und Spottreden fließen nicht so glatt und freiwillig ab. Auch ist die Composition nicht so gelungen, als in den meisten Shakspeare'schen Lustspielen: mehrere Personen, wie die Gräfin und der Herzog von Florenz, Lafeu und Parolles, Violenta und Mariane haben zwar äußerlich an der Handlung, aber nicht innerlich an der Grundidee des Stücks Antheil. — Vielleicht lag der Grund davon zum Theil in dem behandelten Stoffe, der insofern nicht ganz glücklich gewählt ist, als es immer ein feines Gefühl verletzen muß, wenn die Bewerbung um Liebe vom Weibe ausgeht. Helena, das edle, treffliche Mädchen, deren Tugend und Seelenadel sie weit über ihre niedere Geburt hinaushebt, läßt sich von der Gluth ihrer Leidenschaft zu dem Irrthume verleiten, als könne sie wohl das Herz des hochgebornen, reichen und mächtigen Grafen von Roussillon durch ihre Verdienste gewinnen. Das Glück ist günstig; es gelingt ihr, den König von einer tödtlichen Krankheit zu heilen; und dieser zwingt den Grafen, ihrem Wunsche gemäß sich mit ihr zu vermählen. Allein mit Schmerzen muß sie erkennen, daß Ehe ohne Liebe nicht einmal ein äußeres, geschweige denn ein inneres Band zu knüpfen vermag, daß die Liebe in ihrer göttlichen Freiheit allen Rechten und Pflichten, selbst dem Rechte der Tugend spottet, sobald ihr eignes unantastbares Recht, ihre Freiheit, verletzt ist. Was ihr durch Tugend und Verdienst nicht gelingt, das erreicht sie zuletzt durch einen glücklichen Betrug, wodurch es ihr möglich wird, die anscheinend unmöglichen Bedingungen, woran der Graf das Geschenk seiner Liebe geknüpft hat, zu erfüllen.

Die Liebe ist also auch hier der Angel- und Mittelpunkt, um den die Entwickelung menschlicher Dinge innerhalb der komischen Weltanschauung sich dreht. Aber sie ist nicht so allgemein und selbstständig aufgefaßt, als in den beiden Veronesern. Die Grundidee des Ganzen ruht vielmehr hier in dem wesentlichsten Hauptmomente der Liebe, ihrer Freiheit, in welcher sie einerseits wählt, was ihr die Verhältnisse versagen, andererseits das Schönste und Beste zurückweist, bloß weil es ihr aufgezwungen wird. Aber eben diese Freiheit ist, so lange sie mit der Willkühr verwickelt bleibt, ihre Schwäche; sie artet aus hier in Anmaßung und Irrthum, dort in blinden Eigensinn und Stolz. Helena büßt ihre Anmaßung, in der sie dem Geliebten das freie Wahl-

recht zu entziehen trachtete, was sie doch selbst so unbeschränkt geübt hatte; trotz ihres errungenen Rechtes muß sie zu niedrigem Betruge ihre Zuflucht nehmen, um zu dem Besitz ihres Eigenthums zu gelangen. Der Graf schlägt eigensinnig ab, was er doch selbst im Stillen gewünscht und begehrt hat *); er verfällt aus der Freiheit in die Willkühr, weil seine Freiheit auf sich selbst stolz und eitel ist, und dieser Stolz sich verletzt fühlt, daß er nehmen *soll*, wo er frei *wollen* zu können vermeinte. Einmal der Willkühr anheimgefallen, den Gelüsten seiner Laune, seiner Neigungen und Begierden sich überlassend, geht er sogar des natürlichen Adels seines Herzens verlustig; er sinkt herab bis zum leichtsinnigen Betrüger und Verführer, bis endlich ein Betrug ihn wieder zur Besinnung bringt. Seine unglückliche Bewerbung um Diana beweist, daß man die Liebe eben so wenig durch Versprechungen und Geschenke, als durch Verdienste und gute Werke erzwingen kann. — Diese seltsame Verkettung von Wahn, Widerspruch und Verirrung im menschlichen Herzen, diese unmittelbare Verbindung der Liebe mit ihr selbst ganz entgegengesetzten Fehlern und Schwächen, dieser rasche Uebergang der jungfräulichen Scheu in offenes Werben und umgekehrt der ursprünglichen Zuneigung in verachtende Zurückhaltung, endlich die eben so rasche Rückkehr der Liebe zu sich selbst aus ganz nichtigen, äußerlichen Gründen; — dieß Alles, hervorgehend aus ihrer wesentlichsten, göttlichsten Eigenschaft, der Freiheit ihrer selbst, zeigt uns die Liebe ganz aufgegangen in der allgemeinen, allumfassenden Zufälligkeit des zeitlichen und endlichen Daseins. Widerspruch, Verirrung und thörichter Wahn lösen zuletzt sich in und durch sich selbst auf; und das Rechte und Wahre behält die Oberhand. Gehoben wird der Effekt einerseits durch die Anmaßung des Königs, daß für seine Liebe und Dankbarkeit gegen Helena der Graf mit Herz und Hand zahlen soll. Anderntheils stellt sich in Parolles, dem kleinen Seitenstücke zum großen Falstaff, der leere Stolz in seiner ganzen lächerlichen Blöße dar. Endlich findet auch der heirathslustige Narr, aufgeblasen durch seine Reise an den Hof, «daß der alte Stockfisch und die Elsbeth's auf dem Lande doch nichts sind gegen den alten Stockfisch und die Elsbeth's am Hofe! —

*) Vgl. Akt V. Sc. 3.

5. Viel Lärmen um Nichts. Der Widerspenstigen Zähmung.

In Viel Lärmen um Nichts ist es zwar, wie in den allermeisten Lustspielen, wiederum eine und die andere Liebesgeschichte, um welche zunächst das Interesse und die angesponnene Intrigue sich dreht. Dennoch ist hier nicht die Liebe selbst der Gegenstand, den uns der Dichter, innerhalb der komischen Weltanschauung, paralysirt durch jene Dialektik der Ironie, darstellen will. Die Grundidee des Ganzen liegt vielmehr in der Auffassung des menschlichen Lebens von Seiten des in ihm selbst ruhenden Gegensatzes zwischen seiner objektiven Wirklichkeit und der subjektiven Anschauung davon, zwischen dem, was es wirklich ist, und dem, wie es seinen Trägern, die es selbst leben und haben, erscheint. Die Liebe als das gewöhnlichste Motiv an sich unbedeutender und alltäglicher, aber von den betheiligten Personen ganz anders betrachteter Verwickelungen ist nur das Mittel, um jenen Gegensatz zur klaren Anschauung zu bringen. Er ist es, der sich nach allen Seiten und in allen Hauptmomenten des Stücks geltend macht: überall Begebenheiten und Handlungen, deren innerer objektiver Gehalt höchst unerheblich und alltäglich ist, die aber selbst in pomphafter äußerer Form auftreten, und von den handelnden und leidenden Personen mit großer Wichtigkeit aufgenommen werden. Zuerst als Vorspiel hinter der Scene ein Krieg und ein Frieden, halbe Feindschaft und halbe Versöhnung zwischen den verschwisterten Prinzen von Aragon, wozu kein Grund vorhanden war, und deren Resultat nichts ist. Sodann als Intermezzo das Mißverständniß der Bewerbung Don Pedro's um Hero, worin Claudio einen unerhörten Treubruch erblickt, der aber, wie sich bald ausweist, nur in seinem liebekranken Gehirn existirte. Dieß und die Liebesgeschichte der beiden geschwornen Ehefeinde, Benedikts und Beatricens, die, fortwährend im hitzigen Kampfe gegen einander und Alles, was Zärtlichkeit heißt, begriffen, zuletzt durch eine leichte, ganz gewöhnliche List in den Netzen der Liebe gefangen werden und gerade das thun, was sie mit allem Aufwande des Witzes verspotteten, bilden die Staffage, worin die Grundidee des Ganzen in verschiedenen Modificationen sich ausspricht; sie sind die hebenden Seitenstücke zu der Hauptverwickelung, welche das Liebesverhältniß zwischen Hero und Claudio zu

zerstören droht. Die ganz leicht gesponnene, oberflächliche Intrigue, ein boshafter Einfall des nichtsnutzigen Don Juan, löst in der That den lose geknüpften Liebesbund wenigstens temporär auf, — ein Ereigniß, das alle Tage passirt, obwohl es freilich niemals passiren sollte, ein Ereigniß, das in Wahrheit auf dem Nichts eines leeren Scheins beruht, das aber mit der größten Wichtigkeit von den betheiligten Personen behandelt wird. Scheintod und Leichenpomp, Herausforderungen und zerstörte Freundschaften, endlich nachdem das Nichts eines Zufalls die Wahrheit zu Tage gebracht, Inquisitionen, Ehrenerklärungen und Todtenfeiern sind sein Gefolge, bis endlich die todtgeglaubte Hero aus ihrer Verborgenheit wieder hervortritt, und Alles in fröhlichem Hochzeitsjubel endet.

Am ergötzlichsten ist dieser Widerspruch zwischen der objektiven Wirklichkeit und der subjektiven Auffassung des Lebens dargestellt in dem eben so dummen als närrischen Holzapfel (Dogberry — eigentlich Hundsbeere), der sich fortwährend selbst widerspricht, der befiehlt, was er zu unterlassen anräth, der zu registriren und zu specificiren bittet, daß er ein Esel sei u. s. w. Er ist insofern der Haupt-Repräsentant der Grundidee des Ganzen, als sie an ihm ihre komische Kraft am stärksten und unmittelbarsten bethätigt. Denn jener Contrast, der seiner Natur nach gewöhnlich zwischen Subjekt und Objekt getheilt erscheint, wird in dieser lächerlichsten Figur des Stücks — wie es Shakspeare liebt — in Einem Individuum zusammengefaßt, weil er sich in dem durch ihn gestörten, widersinnigen Denken, Thun und Wollen des Einzelnen am deutlichsten abspiegelt: Dogberry ist jener Widerspruch in Person; er spielt, wenn er auch nicht so bedeutsam hervortritt, im Wesentlichen dieselbe Rolle wie der Narr in Was ihr wollt, Probstein in Wie es Euch gefällt, Lanze in den beiden Veronesern und die meisten Narren in den Shakspeare'schen Lustspielen. Außerdem war dieser Holzapfel dem Ganzen auch dazu nothwendig, um jenes, die ganze Verwickelung herbeiführende Bubenstück Don Juans und seiner Helfershelfer zu enthüllen. Denn die komische Laune des Zufalls bedient sich gern der albernsten, lächerlichsten Tröpfe, um an's Licht zu bringen, was freilich leicht genug zu entdecken war, was aber doch der Verstand der Verständigen nicht sah. Man kann also nur aus Mißverstand fragen, was der edle Constabel

Dogberry und sein Gefolge im Stücke solle. Er ist eben so nothwendig, ja gewissermaßen nothwendiger als alle übrigen Personen. —

Auch hier ist also kein Charakter überflüssig; jeder ist gefaßt und entwickelt gemäß der Grundidee des Ganzen, gemäß dem lebendigen Organismus, zu welchem jeder als integrirendes Glied gehört, ohne doch an Wahrheit, selbstständiger Individualität und freier Bewegung zu verlieren. Namentlich ist Claudio's und Don Pedro's Charakter, deren Benehmen am meisten auffallen kann, eben so richtig verstanden, als consequent durchgeführt. Claudio, sonst ehrenwerth und ein tapferer Soldat, gehört zu der großen Klasse von Leuten, die eben so rasch und eifrig etwas ergreifen, als sie schnell erkalten, und wieder fallen lassen, was untauglich scheint. Seine unvorsichtige Leichtgläubigkeit entspricht ganz der unbesonnenen Eile, mit der er seine Verbindung mit Hero eingeht. Seine Härte gegen letztere, die empörende Lieblosigkeit, mit der er sie bis zum letzten Augenblicke hinhält, um sie vor dem Altare selbst zu entlarven und öffentlich zu beschimpfen, entspringt theils aus der Seichtigkeit seiner rasch entstandenen Neigung, theils glaubt er es seiner beleidigten Ehre schuldig zu sein, solche gemeine, unverschämte Treulosigkeit hart zu strafen. Don Pedro dagegen greift aus herablassender Freundlichkeit in den Verlauf der Aktion ein, macht aber dadurch freilich die Sache nur schlimmer; er will sich auf gute Art die Zeit vertreiben und zugleich seine Achtung für Claudio und Leonato an den Tag legen; in diesem Sinne ist sein Benehmen ganz natürlich. Nothwendig aber ist er dem Organismus des Ganzen als Hintergrund für Claudio und Benedikt, um Leonato's und seiner Tochter schnelle Einwilligung in Claudio's Antrag zu motiviren. Eben so unentbehrlich und wohlbegründet ist Don Juans, seines Bruders, Charakter und Handlungsweise. Seine Versöhnung mit Pedro ist nur erzwungener Schein; er ist durch und durch böswillig und trägt einen stabilen Haß im Herzen. Schon darum macht es ihm Freude, das Glück Anderer, woran er sich ärgert, zu untergraben; hier aber hat er noch die besondere Absicht, das, was sein verhaßter Bruder zu Stande gebracht hat, wieder zu zerstören, dessen Freunde zu kränken und von ihm abwendig zu machen. Shakspeare läßt seine handelnden Personen nicht Alles auskramen, was sie denken

und wollen, weil sie eben zum Handeln da sind; die Motive dazu müssen aus ihren Handlungen, Verhältnissen und Situationen von selbst hervorspringen. So ist denn auch das Wort Beatricens, das Anstoß erregt hat: Benedikt solle den schurkischen Claudio tödten, ganz dem resoluten Charakter des raschen, heftigen, vom Feuer ihres Temperaments hingerissenen Mädchens eben so anpassend wie dem Sinne des ganzen Stücks: Beatrice könnte nicht so unendlich witzig, so ergötzlich hochfahrend und übermüthig, so frei und keck in ihrem Alles verspottenden Muthwillen, so trotzig auf ihren Verstand, so energisch in ihren Ueberzeugungen sein, wenn sie nicht gleichsam auf der äußersten Gränze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit stünde, ohne doch diese Gränze je zu überschreiten; und vor dieser Ueberschreitung und damit vor dem Vorwurfe völliger Unweiblichkeit schützt sie wiederum allein ihre reine, innige, unerschütterliche Liebe zu der verkannten Hero, ihr hoher Sinn für ächte Jungfräulichkeit, für weibliche Keuschheit und Treue, für Tugend und Ehre, der durch Claudio's Verfahren auf's tiefste empört sein mußte.—Wenn endlich die älteren Englischen Kritiker (Steevens) dem Dichter einen Vorwurf daraus machen, daß er dieselbe List sowohl gegen Benedikt wie gegen Beatricen spielen lasse und durch diese Wiederholung den komischen Effekt schwäche, so verkennen sie, daß diese Gleichmäßigkeit gefordert ward theils durch die Aehnlichkeit der beiden Charaktere, theils und noch mehr, um die so schon complicirte Intrigue nicht unnützer Weise noch mehr zu verwickeln. Denn der Zuschauer muß stets den Gang des Stücks mit Leichtigkeit übersehen können; das ist ein unerläßliches Erforderniß eines guten Intriguen-Lustspiels. —

Die Richtigkeit der gegebenen Erklärung des Stücks verbürgt sein Titel. Der Viele Lärmen um Nichts ist aber, wie man sieht, nicht bloß äußerlich gefaßt; es ist vielmehr der innere Widerspruch des ganzen menschlichen Daseins gemeint, indem es befangen ist, sofern es bloß in seinen individuellen, einzelnen, zufälligen Beziehungen und Verhältnissen aufgeht und das Allgemeine, Ewige und Unendliche aus den Augen verliert: jeder Mensch ist ein Holzapfel und stellt in seinem Leben viel Lärmen um Nichts dar, sobald er das in ihm verborgene Etwas nicht erst durch Vernichtung des Nichts zu gewinnen weiß. Geht man also dem großen, stillwirkenden Genius des Dichters nach, so wird man überall un-

ter dem Tausenderlei des anscheinend unbedeutenden Scherzes und leichtfertigen Thuns und Redens die Goldkörner der tiefsten Gedanken und eine gediegene, bis ins kleinste Detail ausgebildete, tiefsinnige Weltanschauung finden. —

Uebrigens gehört das Stück noch dem ersten Jahrzehend der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's an, oder reicht doch nicht weit darüber hinaus. Es findet sich in den Buchhändlerkatalogen von 1600 bereits aufgeführt, und wurde auch in diesem Jahre gedruckt. Es ist also höchst wahrscheinlich noch 1599 oder gleich zu Anfang des neuen Jahrhunderts entstanden, wie es auch von Drake und Malone angesetzt worden ist. Daß es dem Stoffe nach aus einer Novelle des Bandello (I, 22.), mit der indeß auch die Geschichte Ariodantes und Genevras in Ariost's Rasendem Roland (B. V.) viel Aehnlichkeit hat, herausgearbeitet worden, ist längst bekannt (Vgl. Echtermeyer und Simrock a. a. O. II, 1 f. **Mrs. A. Lenox: Shakspeare illustrated or the Novels and Histories etc. Lond. 1753. 54.**). Wie sich die Novelle von dem ihr nachgebildeten Drama unterscheide, worin Shakspeare abgewichen, und was er zugesetzt habe, das genauer zu betrachten, wird zunächst besonders den Dichter interessiren; den Kritiker und Aesthetiker geht es weniger an. Letzterer hat ein jedes Drama nur als freies Produkt der künstlerischen Thätigkeit in's Auge zu fassen. Schließt es sich als solches zu einem lebendigen organischen Ganzen zusammen, trägt das Ganze wie jedes Glied den Stempel der poetischen Nothwendigkeit, so versteht es sich von selbst, daß jede Aenderung des zum Grunde gelegten Stoffes für recht und nothwendig zu erachten ist. Uebrigens hat sich Shakspeare im Ganzen ziemlich genau seinen Gewährsmännern angeschlossen. Doch sind alle komischen Charaktere (auch Benedikt und Beatrice) von seiner eignen Erfindung. Die Tiefe des Gedankens, die er aus dem Stoffe heraus- und in die er den Stoff hineinzubilden gewußt hat, bleibt durchaus sein Eigenthum. Bandello hat eben nur eine unterhaltende Novelle geliefert, in welcher der Gang der Begebenheiten und die Entwickelung der Intrigue die Hauptsache ist, Idee und Charakteristik sehr in den Hintergrund zurückweichen.

Ich verbinde mit «Viel Lärmen um Nichts» ein anderes Intriguen-Lustspiel von anscheinend sehr verschiedenem Charakter, theils wegen der Verwandtschaft der Grundidee, theils weil ich

glaube, daß es auch der Entstehungszeit nach jenem näher liegt, als man meist annimmt. Der Widerspenstigen Zähmung (Taming of the Shrew) soll nach Tieck nicht vor 1606 oder 1607 geschrieben sein. Shakspeare erlaube sich nämlich im Vorspiele eine lobende Anspielung auf einen Schauspieler (Sinklo nach der Folioausgabe) und dessen Rolle (Soto, ein lustiger Pächterssohn) in einer Komödie Fletcher's, seines bekannten jüngeren Zeitgenossen. Fletcher sei aber frühestens 1604 oder 1605 als Dichter aufgetreten, und jene Komödie, die den Titel Women pleas'd führt, obwohl eines seiner älteren Stücke, sei also wahrscheinlich erst 1605 oder 1606 geschrieben. Collier war früher (Hist. III, 77) derselben Meinung, nur aus einem andern Grunde. Er glaubte in Akt IV. Sc. 1. eine Anspielung auf Th. Heywood's: Woman killed with Kindness, das erst nach 1602 an's Licht getreten, zu finden. Allein wie trügerisch solche einzelne Zeichen und Andeutungen sind, hat uns das Beispiel von «Was Ihr wollt» zur Genüge gelehrt. Jetzt ist Collier der Meinung (s. seinen Shakspeare III, 104), daß es nach dem Hamlet, den er 1601 setzt, und zwar zu Anfang 1602 erschienen sei, weil Shakspeare dort noch dem Namen Baptista fälschlich als Frauennamen, hier dagegen richtig als Namen von Katharina's Vater gebrauche. Allein es fragt sich, ob Hamlet in seiner ersten ursprünglichen Gestalt erst 1601 entstanden sei. Charakter und Haltung, Sprache und Versbau im Taming of the Shrew sprechen im Allgemeinen, wie sowohl Tieck als Collier einräumen, für eine frühere Entstehung, nur daß einzelne Stellen eben so offenbar für eine spätere Ueberarbeitung zeugen, — die sich ohnehin bei jedem Shakspeare'schen Stücke ohne weiteres voraussetzen läßt. Daraus ließen sich dann nicht nur jene Anspielungen erklären, sondern auch die bessere Kenntniß des Italienischen Lebens und der Italienischen Sprache, auf die Brown (in seinen Sh's. Autobiographical Poems p. 104 f.) aufmerksam macht, und die allerdings gegen ältere Stücke (wie die beiden Veroneser u. A.) erheblich absticht. Der erste Ursprung des Stücks fällt m. E. vor den Anfang von Shakspeare's Glanzperiode seit 1598; ich denke etwa um 1596, wie auch Malone zuletzt annahm und durch einige äußere Gründe bestärkte (Reed's S. II, 257 f.). Daß es Meres nicht erwähnt, mochte entweder daher rühren, weil er es für eine bloße Umarbeitung des alten Taming of a

Shrew hielt, das 1594 im Druck erschien und Shakspeare'n offenbar zum Stoffe und Fundamente diente (wiederabgedruckt in den Six old Plays etc. Vol. II.), oder weil er glaubte, daß das Stück selbst noch gar nicht vollendet sei.

Das Drama, wie es uns vorliegt, hat nämlich die Eigenheit, daß es zugleich vollendet und unvollendet erscheint. Hält man sich bloß an die Hauptsache, an das Schauspiel im Schauspiele, wovon das Werk seinen Namen hat, so ist es freilich vollständig ausgearbeitet. Der Eingang dagegen, in welchem ein gemeiner Säufer von einem vornehmen Herrn zufällig gefunden, in seiner trunkenen Bewußtlosigkeit aufgehoben, und zum Scherz umgewandelt wird in einen reichen, mächtigen Lord, der nur an der fixen Idee, ein gemeiner Kesselflicker zu sein, kranke und zu dessen Erheiterung und Zerstreuung sodann reisende Schauspieler das eigentliche Stück darstellen, — dieser Eingang erscheint wie ein müßiges Vorspiel, wie ein bloßer Anfang ohne Entwickelung und Ende. Denn der angesponnene Scherz bleibt alsbald völlig bei Seite liegen, und das Ganze schließt mit dem Schauspiel im Schauspiele. Insofern ist das Stück also unvollständig. Vielleicht führte Shakspeare den eingeleiteten Doppelplan nur deshalb nicht durch, weil er fand, daß dadurch das Ganze zu lang werden, und seine Brauchbarkeit für die Bühne verlieren würde; vielleicht ist es wirklich durch irgend einen Zufall unvollendet geblieben, oder ein Theil davon verloren gegangen, was, da das Stück erst 1623 gedruckt ward, und mehrere Shakspearesche Dramen nur aus den Rollen der Schauspieler für den späteren Druck zusammengestellt wurden, nicht unmöglich ist; vielleicht, und dies ist mir das Wahrscheinlichste, fügte Shakspeare das Ende des Vorspieles nicht bei, weil es aus älteren Stücken hinlänglich bekannt war und von der Phantasie der Zuschauer selbst leicht hinzugedacht werden konnte. Denn dieselbe Einleitung findet sich bei mehreren alt-Englischen Dramen aus des Dichters Zeitalter, und scheint bei dem damaligen Publikum sehr beliebt gewesen zu sein. Jedenfalls muß die Kritik das Ganze als Ganzes zu erfassen, und also hier zunächst zu ergänzen suchen, was fehlt. Dafür bieten sich glücklicherweise zwei Stützpunkte dar, die zusammengenommen einen sichern Anhalt gewähren dürften. Zuerst Holberg's ganz ähnlich angelegtes Lustspiel: Jeppe vom Berge. Hier fängt der Lord-Bauer zuletzt auf eine so rohe und unerträgliche Art zu

schalten und zu walten an, er weiß das ungewohnte Regiment so ganz und gar nicht zu handhaben, und seine Herrscherlaune artet so völlig in Willkühr und Grausamkeit aus, daß man ihm eiligst einen Schlaftrunk beibringen muß, um ihn auf den Mist wieder hinzuwerfen, wohin er gehört. Erwacht hält er dann Alles für einen Traum oder für einen Besuch im Himmel. Darin liegt der Grundgedanke des Holberg'schen Stücks ausgesprochen. Eine ähnliche Wendung — die einzige poetisch-wahre, die sich überhaupt finden ließ — nimmt das erwähnte alt-Englische Lustspiel in den **Six old Plays**, welches, wie schon der Titel verräth, ganz denselben Stoff behandelt (wahrscheinlich nach einer Anekdote aus dem Leben Philipps des Guten, Herzogs von Burgund, die, von **Heuterus de rebus Burgundicis lib. IV.** berichtet, bereits in der alten Englischen Sammlung lustiger Erzählungen von Rich. Edwards, gedruckt 1570, aufgenommen war und neuerdings in einem Fragmente eines späteren Abdrucks wieder aufgefunden worden ist, obwohl ein ganz ähnlicher Zug schon vom Chalifen Harun Alraschid in Tausend und Einer Nacht Bd. **VII.** erzählt wird. S. **G. H. Norton in den Shakspeare-Society's Papers II**, 2 f. Vgl. Simrock a. O. **III.** 225 f.). Tieck vermuthet, daß das ältere Stück um 1589—90 geschrieben (gewöhnlich wird es 1594 gesetzt, in welchem Jahre es gedruckt erschien), selbst zu den Jugendwerken Shakspeare's gehöre und das unsrige nur eine spätere Ueberarbeitung desselben sein dürfte. Obwohl mir die Gründe dafür: die Aehnlichkeit der Sprache mit dem älteren König Johann, dem Locrine und selbst der ersten Ausgabe der Bürgerkriege, nicht genügend scheinen, da die Annahme, daß jene beiden Stücke von Shakspeare herrühren, selbst nur eine unsichere Hypothese ist, so läßt sich doch m. E. nicht verkennen, daß das alte Stück viel Gutes hat und daß Shakspeare nicht eigentlich ein neues Drama dichtete, sondern jenes nur in seiner Weise umgearbeitet hat. Giebt man mir dieses zu, so liegt es nahe anzunehmen, daß Shakspeare in seiner Umarbeitung zwar die alte, beim Publikum beliebte Einleitung beibehalten, aber denselben bekannten Schluß nicht wiederholen mochte, entweder weil er meinte, die Ergänzung desselben der Phantasie der Zuschauer überlassen zu können oder (was mir wahrscheinlicher ist) weil er den ohnehin sehr kurzen Schluß des alten Stücks für gut genug hielt, um ihn unverändert beizuhalten, und ihn

deshalb in sein Manuscript gar nicht mit aufnahm, sondern den Schauspielern überließ, ihn aus der gedruckten Ausgabe des alten Stücks zu entlehnen. Diese Hypothese und die danach von Shakspeare selbst ausgesprochene Beziehung seines Stücks auf das alte, — aus der sich auch die sonderbare Umänderung des Titels aus dem natürlichen **Taming of *a* Shrew** in das unnatürliche **Taming of *the* Shrew**, erklären ließe, indem Shakspeare auch damit auf das alte Stück hinweisen und sagen wollte: Zähmung der aus dem alten Stücke bekannten bösen Sieben, — scheint mir die einzig zulässige Aufklärung zu geben über den bei Shakspeare's sorgfältiger Ausarbeitung seiner Stücke unerhörten Umstand, daß er Eines derselben ohne Schluß gelassen haben sollte. Demgemäß muß man dann aber auch annehmen, daß Shakspeare's Stück bald nach dem Druck des alten, zu einer Zeit erschienen sei, da letzteres noch auf der Bühne fortlebte, ja daß es vielleicht nur gearbeitet wurde, um letzteres, welches der Henslowe'schen, aber um 1595 mit Shakspeare's Gesellschaft in Verbindung stehenden Truppe angehörte (**Henslowe's Diary p. 36**), nach der Trennung beider Gesellschaften (1596) dem Repertoir der Shakspeare'schen zu erhalten.—

Das Hauptmoment für die Richtigkeit meiner Vermuthung und der aus ihr sich ergebenden Ergänzung des fehlenden Schlusses liegt indeß in dem ganzen Drama selbst. Unstreitig nämlich würde das Kunstwerk auf eine sehr unkünstlerische Weise in zwei Hälften auseinanderfallen, wenn das Vor- und Nachspiel bloß äußerlich und willkührlich, nicht auch von innen, organisch lebendig mit dem in der Mitte stehenden Schauspiel im Schauspiele verbunden wäre. Ein solcher wahrhaft künstlerischer, organischer Zusammenhang ist aber nur vermittelst der Einheit derselben Grundidee möglich. Stimmt letztere zu dem unbekannten Ausgange des Vorspiels, so ist das Fehlende jedenfalls richtig ergänzt, wenn auch der Dichter selbst es sich anders gedacht haben sollte. Nimmt man nun an, daß der Scherz mit dem betrunkenen Kesselflicker ein ähnliches Ende nahm, wie in Holbergs Lustspiel, so trägt das Vor- und Nachspiel die von Holberg auch ausgesprochene, freilich nicht sehr tief geschöpfte Lehre an der Stirn: daß der zum Diener geborene Bauer ein schlechter Herr und Herrscher sei. Dasselbe ist in dem alten **Taming of a Shrew** wenigstens angedeutet, indem hier Sly das vor ihm aufgeführte

Schauspiel zu wiederholten Malen unterbricht, in herrischer Laune Einspruch thut gegen die Befehle des Herzogs im Schauspiele (der seinen Sohn und dessen Schwiegervater ins Gefängniß werfen will), und dabei so viel Wein trinkt, daß er betrunken in Schlaf verfällt, und in diesem Zustande zum Schluß von den Leuten des Lords auf denselben Fleck wieder hingeschafft wird, von wo sie ihn aufgenommen. Dringt man indeß tiefer ein in den bloß angedeuteten Grundgedanken des Vor- und Nachspiels, so kommt man auf die ächt komische Anschauung des menschlichen Lebens von Seiten der unwiderstehlichen Macht, welche die natürlichen, dem Menschen angeborenen Verhältnisse über ihn ausüben. Es zeigt sich dem menschlichen Geiste im Hohlspiegel der komischen Weltanschauung theils seine Thorheit und Verkehrtheit, in die er verfällt, wenn seine, ihm von Natur angewiesene Lebensbahn mit oder ohne sein Zuthun aus ihrem Geleise gerissen wird, theils seine Unfähigkeit, sich in einer Sphäre zu behaupten, die außerhalb seines natürlichen Lebenskreises liegt. Sly hält am Schlusse des alten **Taming of a Shrew** sein Leben als Lord für einen bloßen Traum; Alles, was ihm sonst begegnet ist, hat er vergessen; «mehr Wein», ist sein erstes Wort beim Erwachen, und nur das Eine hat er sich gemerkt, wie man es zu machen habe, um ein widerspenstiges Weib zu zähmen: denn er hat selbst eine böse Sieben zur Frau, — d. h. Sly ist und bleibt ein Kesselflicker, mag er als Lord Wein schlürfen und in Daunen schlafen oder als Kesselflicker sich in Schmalbier betrinken und auf dem bloßen Erdboden sein Nachtlager nehmen. Dasselbe ist aber offenbar der Sinn des Schauspiels im Schauspiele, dieselbe Grundidee, dieselbe Anschauung des Lebens, nur hier klarer entwickelt und durchgeführt. Wie dort der gute Sly während seiner eingebildeten Herrlichkeit doch immer Kesselflicker bleibt, der über den feineren Genüssen, die man ihm vorführt, nur einschläft und aus seiner Lordschaft nichts weiter zu machen weiß, als sich zu betrinken; so ist es in dem Hauptstücke Katharine, die böse Widerspenstige, welche, gegen die natürliche Bestimmung des Weibes sich auflehnend, herausgetreten aus dem von höherer Macht um sie gezogenen Kreise, in ihrem Eigensinn, ihrer Anmaßung und Herrschsucht die widersinnigsten Dinge begeht und Thorheiten aller Art sich zu Schulden kommen läßt. Wie dort des Kesselflickers Lordschaft sich in das Nichts eines bloßen Scherzes auflöst, und

er am Ende zu dem, was er wirklich ist, zwar ungern zurückkehrt, doch zufrieden, im Besitz eines untrüglichen Mittels zu sein, um sein Weib zu bändigen; so vermag hier die böse Sieben eben so wenig auf ihrer angemaßten Höhe als unumschränkte Herrscherin des Hauses sich zu behaupten: sie wird zuletzt durch eine List ihres Ehemannes, der die gleiche Verkehrtheit in noch weit höherem Grade zur Schau trägt und ihr so ihr eigenes verzerrtes Bild vorhält, völlig geheilt, und kehrt beschämt auf den Platz zurück, der ihr gebührt. Die Thorheit und Verkehrtheit, deren ganzes Gewicht auf ihr eignes Haupt fällt, hebt sich eben damit durch sich selbst auf, und jene Dialektik der Ironie, welche das eigentliche Agens der komischen Weltanschauung ist und überall die menschliche Schwäche auf ihr eignes Nichts zurückführt, zeigt sich hier vorzugsweise in dem ihr eigenthümlichen Amte als Seelenarzt. Die fingirte Verkehrtheit wird zum Medicament für die wirkliche Seelenkrankheit, und das Ganze ruht zugleich auf einer tiefen, psychologischen Erkenntniß: es ist die Darstellung einer homöopathischen Kur auf dem Gebiete des Geistes. —

Wie also in «Viel Lärmen um Nichts» die objektive Wirklichkeit im scharfen Contraste steht mit der Meinung und dem Benehmen der handelnden Subjekte, so erscheint hier die Macht der natürlichen, objektiven Grundverhältnisse des Lebens im Kampf gegen die theils zufällig über sich selbst erhöhte, theils durch eigne Schuld sich überhebende Subjektivität. Dort wird die Harmonie durch eine günstige Laune des Zufalls wiederhergestellt; hier löst sich der Widerspruch durch die in der Thorheit und Verkehrtheit liegende Paralyse ihrer selbst.

Man sieht übrigens leicht, daß Shakspeare hier, wie gewöhnlich, mehrere verschiedene Fabeln zu Einer dramatischen Darstellung zusammengefaßt hat. Außer der äußerlich ganz für sich stehenden Einleitung sind mit der Hauptaction die Liebesgeschichten Gremio's, Hortensio's mit seiner Wittwe, und Lucentio's und Bianca's verflochten. Einem so mannichfaltigen Material durchweg dieselbe Grundidee einzubilden, daß sie, vielfach modificirt, in allen Nebenpartieen sich abspiegelt, scheint kaum möglich; und doch ist es Shakspearen gelungen, wie einige Bemerkungen zeigen werden.

Ein Charakter wie Katharine läßt sich nur erklären durch eine ganz falsche Erziehung und Behandlungsweise; der Vater

einer solchen Tochter muß seine wahre Stellung als Vater völlig verkannt, und statt der väterlichen Strenge und der Kraft eines männlichen Hausregiments einer weibischen Weichheit und Schwäche sich überlassen haben. Ganz so erscheint denn auch der gute, alte Baptista, der, obwohl er die Fehler seiner Tochter laut anerkennt, nicht einmal den Versuch macht, sie zu bessern. Vincentio, des leichtfertigen Lucentio Vater, obwohl sein Charakter wenig Raum findet sich zu entfalten, muß doch an einer ähnlichen Schwachheit leiden; sonst würde sein Sohn nicht so ganz seine natürliche Stellung zum Vater vergessen, und sich aus einem lächerlichen Pedanten zum beliebigen Gebrauch einen Vater creiren; sonst würde er diesem Sohne nicht Diener mitgegeben haben, welche eben so rücksichtslos ihr Verhältniß als Diener überspringen. Gremio, der alte Freier, wird mit Recht überlistet und zum Narren gehalten, weil er sein Alter vergißt, und zu übermüthigen Jünglingen bei der Bewerbung um ein hübsches Mädchen sich gesellt. Lucentio und Hortensio endlich verlieren ihre Wette gegen Petruchio und werden billig verhöhnt, weil sie gegen ihre Weiber stets nur die zarten, dienstbeflissenen Liebhaber gespielt, den Ernst des Mannes und die Würde des Eheherrn aus den Augen gesetzt, mithin ebenfalls ihre natürliche Stellung mißkannt haben. Der einzige Petruchio scheint der Alleinvernünftige im ganzen Stück zu sein; ihn aber nöthigt die Verkehrtheit der übrigen auch den Narren zu spielen, wodurch er sich ebenfalls lächerlich macht, wenn auch zuletzt das Lachen auf seiner Seite ist. Außer ihm und Katharine sind alle übrigen Charaktere nur mit wenigen Strichen angedeutet; sie können dem Organismus des Ganzen gemäß nicht zu näherer Entwickelung kommen, und Shakspearen gelingt es auch ohne das, überall lebendige Individualitäten zu schaffen. Nur das Eine in Katharinens Charakter könnte verzeichnet scheinen, daß sie, die eigenwillige, störrische, sich so leicht, halb gezwungen, zur Heirath mit Petruchio bequemt. Allein bei näherer Betrachtung werden wir darin wieder einen Beweis der gründlichen Menschenkenntniß des Dichters anerkennen müssen. Es wäre ihm unstreitig ein Leichtes gewesen, Katharinens Einwilligung anscheinend näher zu motiviren. Allein die beste Motivirung war gerade hier die Ueberraschung, der unwiderstehliche Eindruck, den ein energischer, wahrhaft männlicher Geist auf sie macht. In Petruchio trat ihr wohl zuerst in ihrem Leben ein Mann, des Namens wür-

dig, entgegen; bisher war sie nur von Weibern in Männerkleidern umgeben gewesen; einen ächten Mann muß sie unwillkührlich achten, ja lieben, und eben damit ihm gehorchen; das liegt mit psychologischer Nothwendigkeit gerade in dem Stolze und der etwas übermäßigen Energie ihrer weiblichen Natur.

In dem zuerst betrachteten Intriguen-Lustspiele: «Der Liebe verlorene Mühe» wurde die Nothwendigkeit einer organischen Verbindung zwischen der objektiven Wirklichkeit und dem subjektiven Leben des Einzelnen zunächst ganz allgemein als eine Nothwendigkeit für den erkennenden Gedanken dargethan. In den «beiden Veronesern» und «Ende gut, Alles gut» war es demnächst vorzugsweise die Liebe, welche innerhalb der komischen Weltanschauung nach verschiedenen Beziehungen dargestellt erscheint, als diejenige Seite des menschlichen Daseins, welche trotz ihrer allgemeinen objektiven Bedeutung doch ihre Macht und Berechtigung innerhalb der Subjektivität entfaltet, und daher, obwohl von den ewigen Gesetzen der Weltordnung nicht eximirt, in der Freiheit des Einzelnen ihre Wurzeln hat. In «Viel Lärmen um Nichts» ist es der Gegensatz zwischen der objektiven Wirklichkeit und deren wahrem Werthe gegenüber der subjektiven Auffassung und Schätzung derselben, in welchem die Grundidee des Ganzen niedergelegt ist. «Der Widerspenstigen Zähmung» zeigt sodann die Macht und Bedeutung der wahren, naturgemäßen Stellung des Individuums im Widerstreit mit der darüber hinausgetretenen Individualität selbst, insbesondere an dem ersten und wichtigsten Grundverhältnisse, an dem Verhältnisse zwischen Mann und Weib. In den drei zunächst folgenden Stücken werden dann endlich die übrigen Hauptgrundlagen des menschlichen Daseins, menschlicher Gesittung und Bildung in ihrem ideellen Gehalte innerhalb der komischen Weltanschauung zur künstlerischen Erscheinung gebracht.

6. Der Kaufmann von Venedig. Maaß für Maaß. Cymbeline.

Der Kaufmann von Venedig, eine der populärsten, aber auch herrlichsten Schöpfungen des großen Meisters, vereinigt alle Zauber der Shakspeare'schen Poesie in sich. Zunächst von Seiten der Charakteristik. Abgesehen von den mannichfaltigen, eben so lebendig gezeichneten als klar und consequent ent-

wickelten Charakteren aller übrigen Personen, die in organischen Gegensätzen sich das Gleichgewicht halten und gegenseitig sich zur hebenden Folie dienen: des edlen und großherzigen, aber passiven, melancholischen, der Last eines bewegten, thatkräftigen Lebens nicht recht gewachsenen Antonio, welcher mit dem Einen Worte «der königliche Kaufmann» so treffend charakterisirt ist; seines heiteren und entschlossenen, zwar etwas leichtfertigen, aber liebenswürdigen und sinnigen Freundes Bassanio, eines ächt Italienischen Gentil-uomo im besten Sinne des Worts, mit seinen Genossen Lorenzo und Graziano; ferner der eben so liebenswürdigen als geistreichen Portia, ihrer anmuthigen Dienerin Nerissa und des in orientalische Liebesschwärmerei sich verlierenden Naturkindes Jessica; — abgesehen von allen diesen bis auf den närrischen Lanzelot Gobbo und dessen kindisch gewordenen Vater fest und sicher gezeichneten Figuren, erscheint hier in dem Juden Shylock ein wahres Meisterwerk von Charakteristik. Shylock ist zunächst das wohlgetroffene Abbild des jüdischen National-Charakters überhaupt, nicht jenes ehrwürdigen und großartigen, wenn auch einseitigen Geistes, der zur Zeit Moses, Davids und der Propheten das Volk noch beseelte, sondern jener niedrigen, unwürdigen, ausgearteten Sinnesweise, in welche das tiefgefallene Volk während des Zustandes seiner Zerstreuung über den ganzen Erdboden, während Jahrhunderte langer Verfolgung und schweren Druckes herabgesunken war. In diesen Zeiten war die großartige Ausdauer und Standhaftigkeit, das strenge Festhalten an Religion, Sitte und Gesetz, zu Eigensinn und Halsstarrigkeit, der scharfe Verstand zur Spitzfindigkeit und speculirenden Combinationsgabe, der begeisterte Seherblick zum Aberglauben geworden; die Liebe zum Besitze, welche mit der Anhänglichkeit an dem von Gott verliehenen Lande zusammenhing, und insofern achtungswerth war, hatte sich in schmutzigen, empörenden Geiz verwandelt; die Absonderung von andern Nationen und das Gefühl der Erhabenheit über dieselben war in glühenden Haß, in Verachtung und gefühllose Grausamkeit gegen ihre Verfolger ausgeartet. Nichts hatte im allgemeinen Verfalle Stand gehalten, als jene unüberwindliche Stetigkeit, jene trockene, mumienartige Zähigkeit der jüdischen Natur. So erscheint Shylock, eine bedauernswerthe, gänzlich verfallene Ruine einer großen und bedeutungsvollen Vergangenheit, der glimmende Aschenfunke eines verblichenen Glanzes, der nicht mehr erwärmen

und beleben, wohl aber noch brennen und zerstören kann; wir können ihm unser Mitleid eben so wenig versagen, als wir uns des Abscheus gegen seine Denkungs- und Handlungsweise enthalten können. Indessen ist Shylock keineswegs bloß ein allgemeiner Jude; der jüdische National-Charakter erscheint vielmehr zugleich in ihm in durchaus individueller Gestalt, zu concreter persönlicher Lebendigkeit erhoben. Der Haß und die Rachsucht richtet sich bei ihm vorzugsweise wider die wahrhaft christlichen Kaufleute, welche Geld ohne Pfand und Zinsen ausleihen, dem herabgekommenen Schuldner wieder aufhelfen, kurz Liebe und Großmuth üben, und ihn nach seiner Meinung damit mehr drücken, als durch die hündische Behandlung, die sie ihm angedeihen lassen. Eben deshalb ist ihm der königliche Kaufmann Antonio ein wahrer Dorn im Auge. Von seinem Haß gegen ihn wird sogar sein Geiz überwunden, und er spielt den Großmüthigen, um ein nichtswürdiges Bubenstück in's Werk zu setzen. Diesem Bubenstück weiß er mit juristischer Spitzfindigkeit und Rechtskenntniß den Schein der Gesetzmäßigkeit zu geben, und wie er streng festhält an dem jüdischen Gesetze, so besteht er halsstarrig auch auf dem Buchstaben des fremden Gesetzes. Verstand und Scharfsinn zeigen sich bei ihm in dem eigenthümlichen Humor und dem brennend sarkastischen Witze, der ihm zu Gebote steht. Endlich zeigt er in seiner zärtlichen Liebe für seine Tochter, die er wie seinen Augapfel hütet, für die er spart und darbt und Reichthümer auffammelt, und in seiner treuen Anhänglichkeit an die Religion und die Sitten seiner Väter, die ihm höher gelten als Vortheil und Ehre, ein Paar ächt menschliche Motive, welche das Widerwärtige seiner Sinnes- und Handlungsweise einigermaßen mildern. Durch dergleichen besondere persönliche Züge wird nicht nur das Allgemeine des Nationalcharakters individualisirt, sondern auch das Karikaturmäßige vermieden, das Menschliche im Menschen gerettet *).

Neben Shylock tritt Portia unter allen Figuren des Stücks am entschiedensten in den Vordergrund: nicht zwischen Antonio, sondern im Grunde zwischen ihr und Shylock wird der merkwürdige Proceß verhandelt, welcher den Mittelpunkt der Action bildet. Mrs. Jameson hat in ihrer feinen, sinnigen Weise den

*) Shylock wurde von Burbage mit einem rothen Barte und langer falscher Nase dargestellt. Collier: New Partic. p. 36 f.

Charakter Portias mit besonderer Vorliebe von seinem hinreißend schönen Originale copirt. Ich stimme ihr vollkommen bei, wenn sie sagt: «Portia ist ausgestattet mit dem ihr gebührenden Antheil an jenen anmuthigen Eigenschaften, die Shakspeare über viele seiner weiblichen Charaktere ausgegossen hat; aber neben der Würde, Anmuth und Zartheit, die ihr ganzes Geschlecht auszeichnen sollten, ist sie individualisirt durch besondere, ihr eigenthümliche Eigenschaften, durch ihre hohen, geistigen Fähigkeiten, durch den enthusiastischen Schwung ihres Temperaments, durch die Entschlossenheit ihres Willens und die Spannkraft ihres Geistes. Diese Elemente ihres Charakters sind ihr angeboren, während andere unterscheidende Eigenthümlichkeiten ihr mehr äußerlich anhaften und das Resultat der Umstände und Verhältnisse sind, in denen sie sich befindet. So ist sie die Erbin eines fürstlichen Namens und unermeßlichen Reichthums; ein Gefolge gehorsamer Genüsse hat sie stets umgeben, und von Kindheit an hat sie jene Atmosphäre geathmet duftend von Wohlgerüchen und Annehmlichkeiten. Demgemäß ist in Allem, was sie thut und sagt, eine gebietende Grazie, eine hochgeborene, vornehme Eleganz, ein Geist freigebiger Pracht, wie bei denen, welche von der Geburt an mit dem Glanz des Lebens vertraut sind. — — — Sie ist geistreich und scharfsinnig, voll von feinem, natürlichem Verstand und lebhaftem Witz; aber wie ihr Mangel, Schmerz, Sorge, Täuschungen völlig unbekannt sind, so ist ihr Geist und ihre Lebensansicht ohne allen Schatten, ohne Trübheit oder Traurigkeit; alle ihre Gefühle sind getragen und durchdrungen von Glaube, Hoffnung und Freudigkeit, und ihr Witz hat nicht ein Tüttelchen von Bosheit oder Schärfe.» — In der That ist ihr Witz stets eben so anmuthig als poetisch, ein wohlthuendes, wärmendes Feuer, das, ohne zu verletzen, alle Gegenstände in einem glänzenderen Lichte zeigt; trotz ihrer praktischen Gewandtheit sieht man es ihr doch auf den ersten Blick an, daß ihre Hand nie den Schmutz des praktischen Lebens berührte; trotz ihrer hohen Geburt ist sie doch unendlich fern von allem dummen Adelsstolze, trotz ihrer Reichthümer ist sie doch nicht übersättigt, keine welke Treibhauspflanze, sondern freien Geistes, frischen, fröhlichen, reinen Herzens steht sie auf der Höhe des Lebens, eine seltene, schöne, duftende Blume in einem reichen, blühenden Garten, welche der Sonnenstrahl der Liebe eben zur vollsten Blüthe entfaltet hat; Reichthum und hohe

Geburt dienen ihr nur, um ihre edle, schöne Weiblichkeit mit allem Reize, allem Glanz und Schmuck, der die Aristokratie umgiebt, zu zieren; sie ist adlig im höchsten Sinne des Worts, weil sie zugleich ächt menschlich, ächt weiblich ist. So steht Portia ihrem Gegner Shylock im schroffsten Contraste gegenüber: dort der Glanz der Geburt und eines angeborenen Reichthums, hier das Dunkel einer niedrigen, verachteten Herkunft und mühsam zusammengescharrte Geldhaufen; dort der Witz der Poesie und der Scharfsinn eines freien, hochgebildeten Geistes, hier der Witz der Bosheit und der Scharfblick eines praktischen, durch Druck und Verfolgung geübten Verstandes; dort Glaube und Hoffnung, hier Mißtrauen und Furcht; dort Liebe und Hingebung, Milde und Verzeihung, hier Haß, Härte, Unbarmherzigkeit und Rachsucht. Um diese beiden Pole bewegt sich die dramatische Aktion und gruppiren sich die übrigen Figuren des Stücks. —

Wie sich sonach Shakspeare's Meisterschaft in der Charakteristik auf's glänzendste offenbart, so ist nicht minder die Composition, Gliederung und Entfaltung des verwickelten Inhalts der Handlung bewundernswürdig. Zwar ist die Erfindung nicht ganz sein Eigenthum; sie stammt dem Haupttheile nach aus einer Novelle des Pecorone von Giovanni Fiorentino (1378 geschrieben, 1558 zuerst gedruckt), und dieser schöpfte wiederum aus den **Gestis Romanorum**, in denen an einem andern Orte auch die Geschichte von den drei Kästchen, durch Robinson 1577 in's Englische übersetzt, ihren wesentlichen Grundzügen nach sich findet (Echtermeyer und Simrock a. O. **I**, 145 f. **III**, 183. Collier: **Shakespeare's Library II**, No. 7.). Doch lag dem Dichter in diesen Quellen, die er wahrscheinlich allein benutzt hat, — wenigstens ist es sehr die Frage, ob das alte nie gedruckte Stück «der Jude», dessen Gosson 1579 bereits gedenkt, desselben Inhals war, und zwanzig Jahre später noch existirte, — nur ein mageres Gerippe vor, das er erst mit Fleisch und Blut zu bekleiden hatte. Auch hat er mehrere Charaktere ganz frei hinzugedichtet, und die Verwickelung durch Einflechtung einer neuen Episode noch vermehrt. Und so finden wir denn hier drei seltsame, an sich schon sehr complicirte Knoten in einander geschlungen: zuerst der Rechtshandel zwischen Antonio und Shylock; sodann die Heirathsangelegenheit des Bassanio und der Portia, des Graziano und der Nerissa; und endlich die Ent-

führung der Jessica und ihre Liebesgeschichte mit Lorenzo. Diese so mannichfaltigen Interessen, Handlungen und Begebenheiten sind mit einer Klarheit und Bestimmtheit disponirt, Eines entwickelt sich aus und mit dem Andern, daß wir nirgend den Faden verlieren, daß überall ein lebendig und harmonisch gestaltendes Princip sich offenbart, und zuletzt Alles zu Einem organischen Ganzen sich abrundet. Schlegel bemerkt mit Recht, «wie dem abscheulichen Shylock der edle Antonio in einem wohlthuenden Contraste gegenübergestellt sei, so finde der zwar nicht schlechthin unwahre, doch höchst seltene, seltsame und unerhörte Rechtshandel zwischen beiden, an der eben so seltsamen Heirathsgeschichte der Portia und des Bassanio sein Gegengewicht; Eines werde durch das Andere wahrscheinlicher gemacht.» Man kann hinzufügen, daß während Portia durch den Eigensinn eines seltsamen Einfalls ihres verstorbenen Vaters gefesselt ist, im Gegensatz dazu ihre Dienerin Nerissa freiwillig ihr Glück von dem Schicksal ihrer Herrin abhängig macht; und daß wiederum zu diesen gebundenen Willen und Wünschen die willkührliche, Sitte und Gesetz verletzende Wahl Jessica's im entschiedenen Contraste steht. So zeigt sich schon in der äußeren Zusammenordnung der mannichfaltigen Situationen die organische Gegensätzlichkeit, von der überall Leben und Bewegung ausgeht. Es fragt sich nur: wo liegt die innere, geistige Einheit, welche die Verbindung so heterogener Bestandtheile in Einem Drama vor dem Richterstuhle der wahren Kritik rechtfertigt? — Fragt man danach, so scheint trotz aller Kunst der äußern Composition das Ganze dennoch unhaltbar aus einander zu fallen. Eine faktische Verbindung der Hauptelemente durch den Faden der Begebenheiten ist freilich klar genug hervorgehoben: gerade durch seine aufopfernde Bereitwilligkeit gegen seines Freundes Wünsche geräth Antonio in die Klauen des Juden, durch Portia's Witz und Erfindungsgabe wird er gerettet, und hieran reihen sich auch die andern beiden Liebesintriguen in ihrem Verlaufe an. Allein dieses Band ist offenbar ein rein äußerliches, zufälliges: was hat seiner innern, wesentlichen Bedeutung nach der unglückliche, an's Tragische streifende Rechtshandel mit der heitern, glücklichen Heirathsangelegenheit Bassanio's und Portia's zu schaffen? Im Gegentheil durch solch äußerliches Zusammenreihen bei innerer Ungleichartigkeit kann der Riß nur vergrößert werden. Eine

solche Verbindung ist für gar keine, und das so auseinanderfallende Kunstwerk für gar kein Kunstwerk zu erachten. Anders kann der Urtheilsspruch der Aesthetik nicht ausfallen, so lange nicht eine innere, ideelle Verwandtschaft, eine wahrhaft künstlerische, organische Einheit zwischen den heterogenen Bestandtheilen nachgewiesen ist; und da dieß bisher noch nirgend geschehen, so behauptete «der Kaufmann von Venedig» sehr mit Unrecht den hohen Ruhm und Beifall, den man ihm allgemein gezollt hat. Selbst das wußte man nicht recht zu sagen, wie denn das Drama zu benennen sei, ob Komödie, Schauspiel, Tragödie oder wie sonst? So lange jener innere Mittelpunkt des Ganzen nicht gefunden war, ließ sich freilich auch hierüber nichts entscheiden. —

Allerdings erscheint bei manchen Shakspeareschen Stücken die leitende, das Ganze in sich concentrirende Grundidee so tief verborgen, das Einzelne macht sich so entschieden geltend, tritt so frei und selbstständig, so voll und abgerundet aus dem Gemälde hervor, daß es unwillkührlich den Blick gefesselt hält; nur daraus läßt sich jener eben so häufige als unbegründete Vorwurf der Plan- und Zusammenhangslosigkeit erklären. Shakspeare ist seiner Sache so gewiß, er steht so sicher im Mittel- und Brennpunkte der Kunst, daß er sorglos alle Radien in ihrem vollsten und glänzendsten Lichte spielen lassen kann; er hält die Zügel so fest in der Hand, daß er scheinbar den Rossen ihre volle Freiheit geben darf. Man muß mit Gewalt den Blick von der anmuthigen Bewegung der einzelnen Gestalten, von den schönen Farben und dem lieblichen Spiele des Lichts und Schattens abziehen, um den unsichtbaren Faden zu entdecken, der gleich dem ewigen Plane der Weltgeschichte wie ein wunderbares Geheimniß das Ganze durchzieht. Dennoch finden sich andererseits Andeutungen genug ausgestreut, so daß, wer einmal in die Tiefe der Shakspeareschen Kunst einigermaßen eingedrungen ist, nicht wohl irre gehen kann. Was zunächst den Rechtshandel zwischen Antonio und dem Juden anbetrifft, so beruht Sinn und Bedeutung desselben offenbar auf dem alten juristischen Satze: **Summum jus summa injuria**; und dieser Satz beruht auf jener, im Leben selbst waltenden Dialektik, welche zeigt, wie jedes einzelne, einseitig festgehaltene Moment in dieser Welt der Beschränktheit seine eigne Verneinung in sich trägt und nothwendig

in sein eignes Gegentheil sich verkehrt. Shylock hält an seinem Rechte fest: Nachsicht, Milde, Güte, und alle die schönen Namen, welche den Glücklichen schon an der Schwelle des Lebens begrüßen und auf seiner Bahn geleiten, hat Er nie kennen gelernt; Unbilligkeit, Härte, Verachtung umstanden seine Wiege, Haß und Verfolgung erschwerten ihm jeden Schritt seines Weges. Mit krampfhafter Heftigkeit umklammert er daher das Recht, das Stückchen juristischer Gerechtigkeit, das selbst dem Juden nicht verweigert werden kann. Dieses juristische, formelle, äußere Recht hat Shylock offenbar auf seiner Seite; indem er es aber buchstäblich in voller Einseitigkeit faßt und verfolgt, geräth er eben damit in das tiefste, verbrecherische Unrecht, welches dann durch innere Nothwendigkeit dem Wesen der Sünde gemäß auf sein eignes Haupt vernichtend zurückfällt: der todte Buchstaben des Gesetzes kann nur tödten. — Dieselbe Dialektik, dieselbe Anschauung, die hier in ihrer äußersten Schärfe und Schroffheit hervortritt, zieht sich nun aber in mannichfaltigen Lichtbrechungen und Schattirungen durch alle übrigen Bestandtheile des Ganzen hindurch. Die Willkühr des Vaters, welche Portia's Willen fesselt und ihr jede Theilnahme an der Wahl des Gatten raubt, beruht zwar auf dem väterlichen Rechte, aber eben dieses Recht ist in seinem Extreme zugleich das höchste Unrecht, und Portia beklagt sich mit vollem Grunde über «die böse Zeit, die Eignern ihre Rechte vorenthält» (Akt **III**, S. 2). Wer wollte den ersten Stein auf sie werfen, wenn sie ihren Eid gebrochen und den geliebten und liebenswürdigen, ihrer so würdigen Mann durch Winke und Andeutungen zur rechten Wahl geleitet hätte! Das Unrecht, das in jenem väterlichen Rechte liegt, würde mit tragischem Gewichte aufgefallen sein, wenn nicht der Zufall, wie dort ein guter Einfall, zu einem glücklichen Ausgange geführt hätten. — Jessica's Flucht und Heirath wider den Willen ihres Vaters enthält offenbar das entschiedenste Unrecht. Dennoch — wer will sie verdammen, daß sie der Gewalt und dem Rechte eines *solchen* Vaters sich entzieht, der, wenn sie ihm wahrhaft gehorsam wäre, ihr zeitliches und ewiges Heil vernichtet haben würde? Auch hier dreht sich mithin alles um den Rechtspunkt, was auch Shakspeare klar genug schon Akt **II**, Sc. 3 und noch bestimmter Akt **III**, Sc. 5 (zwischen Lanzelot und Jessica) andeutet. Durch die Buße, welche das Gericht dem Juden auf-

erlegt und wodurch Shylock genöthigt wird, die Heirath seiner Tochter mit Lorenzo gut zu heißen, werden auch hier mehr äußerlich und zufällig, als durch wahre innere Ausgleichung die streitenden Gegensätze aufgehoben. — Nicht minder endlich erscheinen Recht und Unrecht auf die höchste, schärfste Spitze und eben damit in eine balancirende Unsicherheit gestellt in dem Streite der beiden Liebespaare über die verschenkten Ringe und die damit gebrochenen Eide, womit das Ganze schließt. Auch hier spiegelt sich der Satz: **Summum jus summa injuria** deutlich ab; auch hier ist Recht und Unrecht so in die Enge, so in die äußerste Gränze dialektisch hineingetrieben, daß beide nicht mehr zu scheiden sind, sondern unmittelbar in einander übergehen.

Also, sehen wir, vereinigt sich Sinn und Bedeutung der verschiedenen, anscheinend so heterogenen Bestandtheile des Ganzen in Einem Punkte; es sind nur Variationen desselben Themas. Das ganze menschliche Leben nämlich wird selbst wie ein großer Rechtshandel, das Recht als Fundament und Mittelpunkt des ganzen Daseins aufgefaßt. Von dieser Anschauung geht das Drama aus. Allein dieses Fundament, je mehr darauf gebaut wird, um so unsicherer und grundloser zeigt es sich: dieser Mittelpunkt, je fester und entschiedener er als Centrum des Ganzen gefaßt wird, um so oberflächlicher und excentrischer erscheint er. Freilich sollen Recht und Gesetz das menschliche Leben halten und befestigen. Aber sie sind nicht die Basis und der Mittelpunkt, in ihnen liegt nicht der volle Gehalt, die ganze Wahrheit des menschlichen Daseins beschlossen. In solcher Einseitigkeit gefaßt, lösen sie im Gegentheil sich selbst und das ganze Leben in sich selbst auf; Recht wird zu Unrecht und Unrecht zu Recht. Gesetz und Recht bilden vielmehr nur eine einzelne Seite des Ganzen. Sie haben ihre Gültigkeit nicht durch und an sich selbst, sondern sie beruhen auf dem höheren Principe der wahren Sittlichkeit, von dem sie nur wie einzelne Strahlen ausgehen. Der Mensch hat an und für sich gar keine Rechte, sondern nur Pflichten; er ist von Gott nicht mit Rechten, sondern nur mit Pflichten geschaffen. Allein seine Pflichten sind zugleich Andern gegenüber seine Rechte, und es giebt kein wahres lebendiges Recht, das nicht zugleich eine Pflicht enthielte und selbst wäre. Keiner aber vermag es *vollständig* seine Pflicht zu thun; Keiner hat mithin vollständig Recht. Zum Rechte muß eben deshalb die *Gnade*

treten, d. h. die Nachsicht, die Milde, die Barmherzigkeit, in der sich die Liebe kundgiebt; und nur mit der Liebe, der Grundlage der Sittlichkeit, vereinigt, hat das Recht wahre Gültigkeit und ewige Bedeutung. Nicht also auf dem Rechte, sondern auf der göttlichen Liebe und Gnade beruht daher das menschliche Leben; die Liebe mit ihrer Nachsicht und Milde ist die höhere, über dem Rechte liegende Stufe, auf welche der Mensch sich erheben soll und muß, weil er auf der Stufe des Rechts nicht stehen bleiben kann. Dieß deutet Shakspeare in den schönen Versen (Akt IV, Sc. 1) an:

«Doch Gnad' ist über dieser Scepterm acht (des Rechts),
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und ird'sche Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht; darum Jude,
Suchst du um Recht schon an, erwäge dieß:
Daß nach dem Lauf des Rechtes unser keiner
Zum Heile käm; wir beten all' um Gnade,
Und dieß Gebet muß uns der Gnade Thaten
Auch üben lehren.» —

Daß eine andere, dem äußern Blicke sich entziehende, tiefere Macht als das materielle, positive Recht dem menschlichen Dasein zum Grunde liegt, zeigt sich auch an dem Charakter und Schicksale Antonio's. Eine seltsame, unbekannte Schwermuth hat ihn befallen; er ist seines bisherigen Lebens überdrüssig, er ist plötzlich so verändert, daß er sich selbst nicht mehr kennt. Und doch weiß er nicht, was und wie es ihn angeweht hat — dieses geheimnißvolle Etwas, das gegen alle Bemühungen seiner Freunde, gegen alle Angriffe einer heitern Lebenslust wie des räsonirenden Verstandes seinen Platz behauptet. Erst nachdem das Unheil, was noch mitten im höchsten Glück seine ahnungsvolle Seele beunruhigt hat, wirklich eingetreten ist, da wird auf einmal Alles klar. Es war die übergroße Masse des irdischen Reichthums, die, obwohl sein Herz keineswegs daran hing, doch unwillkührlich den freien Flug seiner Seele hemmte, die wie ein schwerer Ballast seinen Geist herabdrückte; es war Uebersättigung am Glücke, die ihm das Leben anekeln machte. Diese Fülle des Mammons, weil sie die Versuchung mit sich führt und den Geist unwillkührlich herabzieht, trägt auch die Sünde selbst schon in sich, zumal wenn der Mensch die Last sich selber mühselig aufgeladen: nicht, Reichthum haben, aber nach Reichthum jagen ist

moralisch verwerflich. Sie erdrückt ihn; sie zieht eine Buße nach sich, die nicht von dem Richterstuhle des gemeinen Gesetzes und Rechtes, sondern von jener höheren Macht der Sittlichkeit verhängt wird, eine Buße, die nicht rechtlich, wohl aber sittlich nothwendig ist. Dieß sieht Antonio selbst ein, und findet in der Strafe wiederum eine Gnade, wenn er Akt IV, Sc. 1 sagt:

«Es kränk' euch nicht, daß dieß für euch mich trifft!
Denn hierin zeigt das Glück sich gütiger,
Als seine Weis' ist: immer läßt es sonst
Elende ihren Reichthum überleben,
Mit hohlem Aug' und falt'ger Stirn ein Alter
Der Armuth anzuschaun: von solcher Schmach
Langwier'ger Buße nimmt es mich hinweg.» —

Gestützt auf die gefundene organische Einheit des Ganzen, werden wir nun auch mit Sicherheit die Kunstform, der es angehört, bestimmen können. Offenbar ist es Komödie, ein Intriguen-Lustspiel im Shakspeareschen Style; offenbar ist das Ganze auf den Boden der komischen Weltanschauung gestellt. Nur auf diesem Standpunkte der Poesie läßt sich die Auffassung des Lebens aus dem einseitigen Gesichspunkte des Rechts, erklären und rechtfertigen. Denn die Einseitigkeit, in welcher das einzelne, als solches zwar nothwendige Moment zur Grundlage des Ganzen gemacht wird, erscheint durch jene Dialektik der Ironie in sich selbst aufgehoben. Indem sich jene Grundlage in den mannichfaltigsten Lebensverhältnissen durchweg als ungenügend ausweist, indem das Recht gerade auf seiner höchsten Spitze überall in Unrecht sich verwandelt, tritt durch den Contrast die volle, hier und da angedeutete Wahrheit an's Licht hervor. Recht und Unrecht, die gerade in ihrer schärfsten Gegensätzlichkeit sich nicht mehr sondern lassen, gehen zuletzt in den ewigen Quell alles Lebens, in Liebe und Gnade, unter. —

Hiernach zeigt sich denn auch, wie unverständig und grundlos der oft wiederholte Vorwurf ist, als sei der letzte Akt des Stücks ein überflüssiger Appendix, der, nachdem bereits alles Interesse verraucht sei, mattherzig nachhinke. Gerade dieser letzte Akt ist durchaus nothwendig zum Verständniß und zur Abrundung des Ganzen. Hier werden die etwa zurückgebliebenen tragischen Eindrücke des vierten Akts völlig verwischt; die letzten Schwingungen der angeschlagenen Mißtöne verklingen; in den

heiteren, anmuthigen Tändeleien der Liebe lösen sich die scharfen Gegensätze zwischen Recht und Unrecht spielend auf. Wie schon früher überall der tragische Schmerz, der in Antonio's Schicksale liegt, mit den mildesten Farben und sanftesten Strichen dargestellt, und das Herbe in eine musikalische, lindernde und tröstende Wehmuth, durch welche der glückliche Ausgang deutlich genug durchschimmert, aufgelöst erscheint; so wird nun dem Ganzen schließlich das ihm zukommende Gepräge der komischen, ihren tiefen, ernsten Gehalt scherzend maskirenden Weltanschauung bestimmt aufgedrückt. Wir können die künstlerische Weisheit des Dichters nur bewundern, der mit anscheinender Verletzung der Regeln, auf die Gefahr des Tadels und der Einbuße an Effekt bei der blödsichtigen Menge, so fest und consequent sein Ziel verfolgte, so sicher und unwiderstehlich es zu erreichen wußte. —

Eben so unhaltbar ist die tadelnde Bemerkung, daß der Clown des Stücks, Lanzelot Gobbo, mit seinen närrischen Späßen zum Ganzen nicht passe, oder wenigstens im Widerspruche mit dem tragischen Ernste der ersten vier Akte stehe, und im besten Falle überflüssig sei. Weder das Eine noch das Andere. Der Narr ist auch hier nicht nur an seinem Platze, sondern durchaus nothwendig, weil er hier wie überall in Shakspeare's Lustspielen der komische Repräsentant der Grundidee selbst ist; er stellt diese in seiner Persönlichkeit und seinem anscheinend ganz individuellen Thun und Treiben gleichsam concentrirt dar, und bringt sie so zur unmittelbaren lebendigsten Anschauung; er parodirt sie zugleich und zeigt damit, daß sie nur innerhalb der komischen Weltanschauung ihre Geltung hat. Man sehe nur näher zu, mit welcher ergötzlichen Laune er Recht und Unrecht in Bezug auf die Frage, ob er aus des Juden Dienst davonlaufen solle oder nicht, fortwährend die Frage selbst persiflirend, abwägt (Akt II, Sc. 2), und wie er später in gleicher Weise den Richter spielt über Jessica und Lorenzo (Akt III, Sc. 5). Freilich hat er hier nicht Spielraum genug, um seine Bedeutung für das Ganze und seine eigne liebenswürdige Individualität näher zu entfalten. So weit es indeß der Organismus des Kunstwerks zuließ, hat Shakspeare auch ihn benutzt, um die zum Grunde liegende Hauptidee zu veranschaulichen.

Uebrigens muß der Kaufmann von Venedig schon vor 1598

entstanden sein, da er ebenfalls von Meres bereits genannt wird. Er gehört also in das erste Decennium der künstlerischen Wirksamkeit Shakspeare's, und ist am wahrscheinlichsten ins J. 1597 zu setzen, wie auch Chalmers, Drake und mit ihnen Tieck u. A. annehmen. Malone, der ihn ohne weitere Gründe 1598 setzt, bedenkt nicht, daß er, in diesem Jahre geschrieben, nicht wohl schon in Meres Schrift erwähnt werden konnte. Der älteste Druck in zwei verschiedenen Quartausgaben ist aus dem Jahre 1600. — Bewundernswürdig ist der Fortschritt, den des Dichters Bildung in wenigen Jahren gethan hat, wenn man die beiden Veroneser oder Ende gut Alles gut mit dem Kaufmann von Venedig zusammenhält.

Maaß für Maaß, obwohl wahrscheinlich um sieben Jahre später entstanden *) und in Ton und Farbe sehr abweichend, schließt sich doch seinem ideellen Gehalte nach zunächst an den «Kaufmann von Venedig» an. Es hat eine sehr verwandte, doch zugleich auch wesentlich verschiedene Basis, auf der sich das Ganze aufbaut. Ein Herzog von Wien faßt den Entschluß, den Purpurmantel einmal mit der Mönchskutte zu vertauschen, un-

*) Tieck vermuthete theils der Sprache und des Styls wegen, theils weil er darin eine Anspielung auf den von B. Jonson geleiteten, in der Taverne St. Dunstan sich versammelnden Clubb von allerlei Künstlern, Gelehrten ꝛc. gefunden zu haben meint, daß es um 1612 geschrieben sei. Mehr noch schien das tiefe, düstere Colorit, in das sich hier das Lustspiel kleidet, jene schwere, ernste Stimmung, die sich durch Shakspeare's spätere Stücke hinzieht und hier bereits anklingt, für die späte Entstehung des Stücks zu sprechen. Ich stimmte daher in der ersten Ausgabe der Ansicht Tieck's bei. Gleichwohl ist jetzt durch die neuerdings von P. Cunningham veröffentlichten Accounts of the Revels at Court (p. 204.) erwiesen, daß Maaß für Maaß bereits am St. Stephans-Abend (26. Decbr.) 1604 bei Hofe gegeben worden; es muß also bereits zu Anfang dieses Jahres entstanden sein. Gleichwohl glaube ich aus den angeführten Gründen, daß es 1612 von Shakspeare umgearbeitet worden und dabei wesentliche Veränderungen erfahren hat. Vielleicht gab der seit dem Regierungsantritt Jacobs I. mehr und mehr um sich greifende finstere, rigoristische Geist der Puritaner mit ihrer Verfolgungssucht und ihrem Tugendstolze dem Dichter Veranlassung zur Behandlung dieses Stoffs wie zur späteren Umarbeitung des Stücks, in der er die Farben um so stärker auftragen und um so ernster und schärfer das Unwesen im innersten Kerne angreifen mochte, jemehr dasselbe seit 1604 gewachsen war. Im Druck erschien Maß für Maß erst in der Folio-Ausgabe von 1623. —

ter dem Vorwande einer weiten dringenden Reise sein Scepter einem Andern zu überlassen, und incognito den Zustand seines Reiches und insbesondere die Art und Wirkung der Regierung seines Stellvertreters zu beobachten. Das Vorhaben kann wie ein wunderlicher, willkührlicher Einfall erscheinen; allein näher betrachtet ist es im Charakter und der Situation des Herzogs wohl begründet. Er ist ein Mann von warmer Menschenliebe und edler Sittlichkeit. Eben darum übte er bisher seine Gewalt mit Nachsicht und Milde; er fürchtet, zu milde, weil er bemerkt, daß Laster und Verbrechen im Volk sich zu mehren anfangen. Theils um zu prüfen, ob seine Furcht gegründet sei, theils um seinen Fehler wieder gut zu machen, ohne doch selbst inconsequent zu erscheinen, vielleicht auch aus unschuldiger Sehnsucht nach einer interessanten Unterbrechung des ewigen Einerleis der Geschäfte, wobei er zugleich seine Umgebung wie sein Volk und Land mehr in der Nähe zu schauen Gelegenheit fände, überläßt er die höchste Gewalt dem eifrigen, anscheinend tugendstrengen Angelo, und giebt ihm in untergeordneter Stellung den milden alten Escalus zur Seite. Wie erwartet, übt Angelo sein Amt mit großer Kraft und anscheinender Gewissenhaftigkeit. Er bringt sofort ein altes, eingeschlafenes Gesetz, das alle Geschlechtssünden mit dem Tode bedroht, wieder zur Anwendung, und läßt einen jungen, zwar höchst leichtsinnigen, doch keineswegs verderbten Edelmann, Claudio, der seine Geliebte vor der Hochzeit geschwängert, einkerkern, um an ihm die Todesstrafe zu vollziehen. Um die versuchte Befreiung und endliche Errettung dieses jungen Mannes durch seine Schwester unter Mitwirkung des Herzogs dreht sich die nicht sehr verwickelte Intrigue. Eben jener Angelo, der von einer rigoristischen Sittenreinheit Profession macht, stets auf seine Tugend pocht und auf Zucht und Strenge dringt, Sünde und Schwachheit unerbittlich verfolgt, der auch wohl den guten Willen hat, das zu sein, was er scheint, gerade er fällt von seiner angemaßten Höhe herab, auf weit schlimmere Weise in dasselbe Vergehen, das er, sogar *wider* sein gegebenes Wort mit der ganzen Härte des Gesetzes bestrafen will. Einmal von der menschlichen Schwachheit überwunden, wird er zum nichtswürdigsten Heuchler und Betrüger. Die eitle, auf sich selbst trotzende Tugend zeigt sich in ihrer ganzen Hinfälligkeit und Nichtigkeit. Denn eben dieser Tugend-

stolz, dieser sittliche Hochmuth, der sich überall selbst genug zu sein meint, diese hoffärtige Selbstgerechtigkeit sinkt am leichtesten und tiefsten in den Pfuhl des Lasters herab. — Daß der Heuchler durch die entgegenwirkende Intrigue des Herzogs unter Begünstigung des Zufalls zuletzt entlarvt, Claudio gerettet und seine wahrhaft tugendsame, liebenswürdige Schwester für ihren Edelsinn belohnt wird, auch der leichtfertige Schwätzer Lucio mit einer gründlichen Beschämung und der kupplerische Narr Pompejus mit einem derben Verweis davon kommen, ist dem Wesen des Ganzen angemessen, sofern es nur innerhalb der komischen Weltanschauung seine poetische Berechtigung haben kann.

Schon nach den gegebenen Andeutungen wird man leicht finden, wo hier der innere Mittelpunkt des künstlerischen Organismus liegt. Die menschliche Tugend und Sittlichkeit selbst, sofern sie in ihrer Einseitigkeit durch und für sich selbst Etwas sein und bedeuten will, ist die Zielscheibe, auf welche die Macht des Komischen hier ihr Geschoß richtet, welche jene Dialektik der Ironie oder vielmehr welche durch ihre eigne immanente Dialektik sich selbst in ihr Nichts auflöst. Tugend und Sittlichkeit — wer weiß das nicht — sind die erste Basis und der letzte Zweck des menschlichen Daseins. Aber sie sind es nur durch und in Gott, sie sind es nur mit und in der Liebe, in der innern substanziellen Gemeinschaft, die alle Menschen umfaßt und als Menschenliebe sich äußert. Die selbstische, absonderliche Tugend, die für sich etwas gelten will, und eine Selbstständigkeit sich anmaßt als hätte sie in göttlicher Schöpferkraft sich selbst gemacht, diese fabricirte Tugend ist Nichts, eine schillernde Seifenblase, die beim ersten Hauche des Windes zerplatzt; ja sie ist leider mehr als Nichts, weil sie die schlimmste Sünde und der Kern und Keim aller Sünde ist. Das Stück ruht also ganz eigentlich auf dem sittlichen Urbewußtsein: Wir sind alle Sünder, wir möchten wohl tugendhaft sein, aber wir sind es nicht, wir sind im Gegentheil alle der Liebe und Nachsicht bedürftig, d. h. das Leben ist aufgefaßt von Seiten seiner stärksten, wichtigsten Basis, Tugend und Sittlichkeit. Aber auch dieses Fundament zeigt sich hinfällig, hohl und wurmstichig, sobald es einseitig als ein schlechthin selbstständiges, absolutes gefaßt wird und allein das menschliche Dasein halten soll.

Nicht also die Tugend, das äußere sittliche Thun des

Menschen, sondern die Liebe, welche Gott ist, die Liebe, welche die Seele alles sittlichen Thuns ist und mit der Strenge die Milde und Nachsicht eint, ist die wahre Grundlage des menschlichen Lebens, weil durch sie und in ihr erst die menschliche Tugend möglich und Tugend ist; — dasselbe, was dem Rechte gegenüber der «Kaufmann von Venedig» behauptet. Ist es so, hat der Mensch nur durch Gott, durch die Liebe allein die Kraft der Tugend und das Vollbringen, steht er nur fest durch das Bewußtsein, jeden Augenblick fallen zu können, so soll er auch dem reuigen gefallenen Bruder Gnade für Recht, Verzeihung für Strafe angedeihen lassen, wie es Shakspeare in den schönen Versen ausdrückt:

Ach! alle Welt war Gottes Zorn verfallen,
Und er, dem Fug und Macht zur Rache war,
Fand aus Vermittelung. Wie erging es Euch,
Wollt' Er, das allerhöchste Recht, Euch richten
So wie Ihr seid? — O das erwäget, Herr,
Und Gnade wird entschweben Euern Lippen
Wie Kindes Unschuld —

und abermals in den tiefsinnigen Worten:

Könnten die Großen donnern
Wie Jupiter, sie machten taub den Gott:
Denn jeder winz'ge, kleinste Richter brauchte
Zum Donnern Jovis Aether; — nichts als Donnern;
O gnadenreicher Himmel!
Du mit dem zackigen Felsenkeile spaltest
Den unzerkeilbar knot'gen Eichenstamm,
Nicht zarte Myrten: doch der Mensch, der stolze Mensch,
In kleine, kurze Majestät gekleidet,
Vergessend, was am mind'sten zu bezweifeln,
Sein gläsern Element, — wie zorn'ge Affen,
Spielt solchen Wahnsinn gaukelnd vor dem Himmel,
Daß Engel weinen, die gelaunt wie wir,
Sich alle sterblich lachen würden. —

Nach solcher Selbsterläuterung der tiefsinnigen Dichtung wäre es Vermessenheit, noch Ein Wort hinzufügen zu wollen. Nur darzuthun habe ich noch, wie die zum Grunde liegend Hauptidee auch in allem Einzelnen, in den Charakteren, Situationen und Verhältnissen sich abspiegelt, Alles an ihren magnetischen Mittelpunkt heranziehend und zu einem organischen Ganzen zusammenordnend. In den Hauptmomenten der Action: in An-

gelo's Benehmen (das in seiner ganzen Nichtswürdigkeit aufzudecken war und daher auch den Betrug, der ihm unter Mitwirkung des Herzogs von Isabella und Marianen gespielt wird, nöthig machte), in Claudio's Gefahr und Rettung, in der Weise, wie der Herzog und Isabella, die Repräsentanten der wahren Tugend, eingreifen, und im Ausgange des Ganzen habe ich dieß schon oben angedeutet. Die Hauptcharaktere sind der Herzog, Angelo und Isabella; sie kommen im Stücke selbst zu näherer Entwickelung ihrer Individualität und bedürfen ebenfalls nach den oben gegebenen Winken keiner weiteren Betrachtung. Escalus steht dem Angelo zur Seite wie der sanfte, friedliche Greis neben dem raschen, thatkräftigen Manne; ihn hat sein langes Leben geläutert und belehrt, daß er nicht mehr die Tugend mit dem pharisäischen Tugendstolze und der Strenge des Gesetzes verwechselt. Er ist dem Ganzen nothwendig theils als organisches Gegengewicht zu Angelo, theils als Vermittelungspunkt zwischen diesem und dem Herzog. Denn der Herzog und Isabella stehen über ihm: sie haben die göttliche Liebe, das innerste Mark der Tugend, er nur die äußere Erfahrung und das Mitleiden auf seiner Seite. Mariane, Angelo's verlassene Geliebte, ist bloße Nebenperson, zur Beihülfe um Angelo's Charakter in helleres Licht zu setzen und die Verwickelung der Action kunstgerecht zu lösen. Eben so erscheinen Claudio und Julia nur im Hintergrunde; sie sind das wohlgetroffene Bild menschlicher Schwachheit, die aus zu viel Freiheit sündigt, durch Noth und Elend zu Reue und Buße geführt und damit der Milde und Verzeihung würdig wird. So stehen sie Angelo's Pharisäismus contrastirend gegenüber und bilden den andern Pol des ganzen Stückes. In Lucio, Schaum, Pompejus, Frau Ueberlei und Bernardino erscheinen endlich die menschlichen Verkehrtheiten, Laster und Verbrechen in ihren mannichfaltigen Potenzen. Lucio, ohne eigentlich schlechten Charakters, ohne böse mit Absicht zu sein, wie seine Theilnahme für Isabella und Claudio beweist, ist aus Leichtsinn zum lästerlichen Wüstling geworden; Junker Schaum ist eben nur Schaum, nicht schwer genug für schwere Vergehen, aber auch viel zu leicht für die Tugend; die Kupplerin liebt die Sünde aus Gewohnheit und weil sie sich davon nährt. Der Mörder Bernardino repräsentirt die rohe, sinnliche Natur des Menschen, die unmenschlich wird, weil die Menschheit ihre erziehende und bil-

bende Hand von ihr abgezogen hat, die Sünde des Einzelnen, die in ihm selbst, zugleich aber in der Sündhaftigkeit des ganzen Geschlechts ihre Wurzel hat. Pompejus endlich hilft dem Laster aus Narrheit; er weiß nicht recht und es kümmert ihn auch nicht viel, was er will und thut, weil er in seiner rohen Albernheit das ganze Leben wie eine Schenkstube ansieht, in der man lustig sein kann nach Belieben, aber nur für Geld; seine Sünde besteht weniger im Wollen und Thun, als in dem verschuldeten Mangel an richtiger Erkenntniß, in der verkehrten Lebensansicht, in seiner Ehrfurcht vor dem Gelde; er hat die Ueberzeugung, daß der Mensch ohne Fehler und Laster nun einmal nicht sei, und so läßt er sich sorglos gehen; seine Narrheit ist daher eigentlich sein Vergehen, und eben darum ist er noch am erträglichsten. Obwohl er die Rolle des Clown im Stück spielt, so sieht man doch hiernach leicht, daß er ausnahmsweise nicht den Beruf hat, die Grundidee selbst in seiner Individualität zu concreter Lebendigkeit erhoben, parodisch darzustellen. Die gewöhnliche Narrheit wog zu leicht, um das ganze Gewicht der hier entfalteten Anschauung des menschlichen Lebens zu tragen; und ein tiefsinniger, tragischer Narr, wie etwa Lear's Freund, schickte sich nicht für die Komödie. Shakspeare braucht den Clown daher hier nur als Nebenperson, um noch von einer besondern Seite her Licht auf die Grundidee des Ganzen zu werfen; er hat nicht mehr Recht und Bedeutung als die übrigen Figuren, mit denen er in Einer Kategorie steht. Fragen wir aber, worin dieß Recht besteht, wozu uns dieß vollständige Register von Sündern und Verbrechern vorgeführt werde, so dient zur Antwort: wir sollen einen Blick thun in das wahre Wesen der menschlichen Tugend und Sittlichkeit, eben darum aber auch nothwendig in die ganze Tiefe der menschlichen Unsittlichkeit und Lasterhaftigkeit; das ist der Wille der Dichtung. Alle jene Sünder mit ihren mannichfaltigen Verbrechen waren außerdem nothwendig, um zu zeigen, wie jeder andere Missethäter weit eher Gnade und Vergebung verdiene als der tugendharte, hochmüthige, heuchlerische Angelo. Man höre nur die bedeutsamen Worte des Herzogs über Bernardino:

Ein Mönch erzählte mir von diesem Mann.
— Hör' an! Man sagt, du sei'st verstockten Herzens,
Du fürchtest Nichts jenseits des Irdischen;
Und dem entspricht dein Thun. Du bist verurtheilt;

Doch deine Schuld auf Erden sei verziehen:
So strebe nun, daß solche Huld dich leite
Auf bess're Zukunft. Pater unterweist ihn,
Ich lass' ihn euch. —

und man wird nicht zweifeln können, daß der Dichter jene Figuren aus der triftigen Ursache eingeführt hat, um in ihrer schlimmen Lasterhaftigkeit die weit schlimmere Tugend Angelo's sich abspiegeln zu lassen. Sie waren also nothwendig, um die ganze Tiefe der dargestellten Grundidee zu erschöpfen. Denn die komische Weltanschauung und ihre dramatisch-poetische Form, die Komödie, wirkt ja überhaupt nur durch den Contrast. Nicht die wahre menschliche Tugend und Sittlichkeit soll uns unmittelbar dargestellt werden; unmittelbar erscheint vielmehr nur die falsche Tugend, Sünde und sittliche Verkehrtheit. Aber eben weil diese theils von selbst an der Macht des Guten sich bricht, theils sich durch sich selbst vernichtet, also durch den Contrast, kommt das Wahre und Rechte zur Erscheinung nicht nur vor dem geistigen Auge des Zuschauers, sondern auch am Ende im Drama selbst. Und nur darum, nicht wegen seiner einzelnen lustigen Scenen und lächerlichen Charaktere, ist es eine Komödie zu nennen, aber freilich eine Komödie im hohen Shakspeareschen Style.

Ich weiß daher auch nicht, warum man das Stück *finster* gescholten hat; wenigstens ist dieser Vorwurf nur zum Theil wahr. Denn die Grundidee und die eigentliche Seele der Dichtung trifft er nicht; die Grundidee ist die tröstlichste, fröhlichste von der Welt. Es quillt ein unerschöpflicher Born der Heiterkeit aus dem Gedanken, daß es auf unser armes Thun überall nicht ankommt, sondern nur auf den Sinn, in dem wir handeln, und daß, wenn wir auch straucheln und fallen, die Liebe uns immer wieder aufhebt, sobald wir nach ihr nur die Hand ausstrecken und unsere Schwachheit anerkennen. Freilich ist die Art, wie das *Leben* uns diese Bescheidenheit beibringt, nicht immer zum Lachen. Aber die Kunst ist auch nicht zum Lachen, selbst die Komödie nicht. Man muß vielmehr sehr ernsthaft sein, um recht lachen zu können, und ein Lachen, daß nicht einen Abgrund von Ernst unter sich hat, ist ein albernes, kindisches, jedenfalls unkünstlerisches Lachen. Das muß man aber erkannt haben, um Shakspeare's Lustspiele lustig zu finden und zu verstehen. Dagegen ist es aller-

dings ein Fehler des Stücks, daß es den Pharisäismus wie die mannichfaltigen Laster, die es ihm gegenüberstellt, mit zu grellen Farben und zu harten Conturen in fast abschreckender Gestalt darstellt, daß es im Streite gegen den Feind, den es bekämpft, zuweilen verletzend scharf und bitter wird; daß es unser Gefühl gegen ihn empört und uns dadurch gleichsam selbst zu Hülfe gegen ihn, zum Handeln im wirklichen Leben aufruft, statt uns über dasselbe in die ideale Sphäre der Kunst zu erheben. Vielleicht war dieß Shakspeare's Absicht; vielleicht schrieb er das Stück oder überarbeitete es später in der mehr praktischen Tendenz, gegen das Puritanische Unwesen den Geist gesunder, wahrer Sittlichkeit in der Nation aufzurufen. Allein mochte er dazu auch die dringendste Veranlassung haben, — vom Standpunkte der Kunst betrachtet, war diese Tendenz ein Fehler. Jene Schärfe, jene Bitterkeit, jene Empörung unsres Gefühls und der moralische Ernst, der, zu sehr in den Vordergrund gedrängt, in prosaisches Moralisiren ausartet, sind eben so viel Verstöße gegen das Wesen der Komödie und schwächen diejenige Wirkung, welche die Kunst allein haben soll und kann. —

Zuletzt nur noch ein Paar Worte über den Titel des Stücks. Er hat nicht, wie es scheinen könnte, den Sinn, daß Gleiches mit Gleichem vergolten, und wie im alten jus talionis Glied um Glied, Leben um Leben gezahlt werden solle; — das ist nur ironisch seine Bedeutung. Seinen wahren Sinn hat das Vaterunser am schönsten ausgesprochen, wenn es bittet: Und vergieb uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsern Schuldigern. Nur für das Verbrechen, für die Verletzung des Rechts giebt es ein zu Recht beständiges menschliches Gericht; hinsichtlich des sittlichen Verhaltens dagegen sollte kein Mensch über den andern richten; denn keiner ist ohne Sünde, jeder der Sünde fähig, die er verurtheilt. Wie er also Vergebung wünscht und hofft, so soll er Vergebung gewähren; das Gleiche, das er selbst bedarf, soll er auch Andern angedeihen lassen, mit dem Maaße, mit dem er selbst gemessen zu werden wünscht, soll er auch andere messen. Und so soll Gleiches mit Gleichem aufgewogen, Maaß für Maaß gegeben werden.

Uebrigens zeigt sich in «Maaß für Maaß» deutlicher als irgendwo, wie Shakspeare überlieferte Stoffe geistig zu vertiefen

und dramatisch zu beleben wußte. Daß derselbe Stoff schon 1578 von Whetstone in seinem **Promos and Cassandra** für die Bühne bearbeitet worden war, habe ich oben bereits erwähnt. Whetstone hatte aus einer Novelle des Giraldi Cinthio (**Hecommithi ovvero cento novelle etc. Monteregale 1565**, vollständiger **Venet. 1566**) geschöpft, wovon er in seinem Heptamerone (1582) auch eine Englische Uebersetzung mittheilte. Drama wie Novelle war also Shakspearen unstreitig bekannt. Jeder Umstand, worin er von beiden abwich, ist eine eben so dramatische, als tiefsinnige Verbesserung, wie der denkende Leser leicht erkennen wird, wenn ich nur einige Hauptpunkte erwähne; näher vergleichen mag er selbst (die Novelle bei Echtermeyer und Simrock a. O. **I, 95 ff.**, das Drama in den **Six old plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure etc. Lond. 1779. I, 1**). Bei Cinthio wird Claudio (Vico) wirklich hingerichtet, was jedoch schon Whetstone, obwohl in einem andern Sinne als Shakspeare, abgeändert hat. Bei jenem wie bei diesem bleibt der Fürst (bei Whetstone der König von Ungarn, in der Novelle Kaiser Maximilian) im Grunde stets hinter den Coulissen; Shakspeare hat ihn zur Hauptperson des Stücks erhoben, wodurch es eine ganz andere Gestalt und erst seine volle Bedeutung gewinnt. Bei Cinthio und Whetstone giebt sich Isabella (Exitia — Cassandra) dem Gelüste Angelo's wirklich hin, während bei Shakspeare Mariane an deren Stelle tritt. Dies ist eine sehr wesentliche Verbesserung. Denn dadurch wird nicht nur Angelo's Schuld faktisch gemildert, und die Verzeihung, die ihm der Herzog gewährt, und die sonst ungerecht erscheinen würde, motivirt, sondern auch die jedes feinere Gefühl so gröblich verletzende Vermählung Isabella's und Angelo's, womit Cinthio und Whetstone schließen, vermieden. Mehrere Nebenpersonen endlich sind von Shakspeare's eigner Erfindung, die Hauptsache aber bleibt, daß die tiefsinnige Grundidee des Ganzen völlig sein Eigenthum ist.

Noch mehr als «Maaß für Maaß», «der Kaufmann von Venedig» und andere Lustspiele zeigt das folgende Drama jene eigenthümlich [Shakspearesche] Form der Komödie, die ich die hohe, die Komödie des Kothurns nennen möchte, die aber meines Erachtens dem Geiste der romantischen Poesie vollkommen entspricht. Wie nämlich [in ihr anerkanntermaßen die Fülle des

sprudelnden Humors sich selbst mit der Tragödie und der tragischen Weltanschauung innig vereinigt, eben so sind der tiefste Ernst, tragische Leiden und Schicksale der romantisch-komischen Weltanschauung nicht nur nicht fremd; es gehört vielmehr zum Begriffe der romantischen Komödie, daß sie die einzelnen Elemente und Motive mit der Tragödie gemein hat, aber freilich nur als einzelne, denen sie zum Ganzen eine andere Stellung giebt, die sie in einem andern Sinne verarbeitet, und die damit selbst eine wesentlich andere Bedeutung gewinnen, weil eben die zum Grunde liegende Weltanschauung eine andere ist. Cymbeline, dieses wunderbare Drama, ebenfalls zu den Komödien zu rechnen, mag sehr paradox klingen, sobald man den gewöhnlichen Begriff des Lustspiels festhält; — und doch ist es so, wenn man nur von dem Irrthum abzusehen im Stande ist, der die Komödie mit der Posse verwechselt. Man kann Cymbeline eine Schicksalskomödie nennen, welche die mächtigsten Verhältnisse, die allgemeinsten Grundlagen und Bedingungen des menschlichen Daseins: Ehe, Familie und Staat, umfaßt. Denn das Schicksal ist innerhalb der komischen Weltanschauung nicht unmittelbar die göttliche Vorsehung, sondern entweder die subjektive und objektive Zufälligkeit, die wie höhere Naturmächte das menschliche Leben leiten, oder die Intriguen der Menschen selbst, die sich verwickeln, durchkreuzen und gegenseitig paralysiren, und daher zuletzt zu einem ganz andern Resultate führen, als beabsichtigt wurde. Jene bilden das Schicksal in dem mehr phantastischen, diese in dem Intriguen-Lustspiele. Dort wie hier ist denn aber freilich ein solches Schicksal zugleich kein Schicksal: die Mächte, welche anscheinend das Leben der Menschen regieren, heben sich gegenseitig auf, ihre Herrschaft vernichtet sich selbst, und so tritt mittelbar, durch den Contrast, eine ganz andere Macht, die göttliche Vorsehung nämlich, als die wahre Leiterin der Verhältnisse und Begebenheiten heraus.

Cymbeline ist wesentlich Intriguen-Komödie; aber die Intrigue nimmt hier scheinbar ganz die Gestalt eines tragischen Schicksals an, das ja in Wahrheit recht eigentlich komisch ist, sobald es (wie z. B. in Müllners traurigen Trauerspielen) mit allerlei ausgesuchten Kniffen und Pfiffen so recht intriguant zu Werke geht. In Cymbeline sind es die mannigfaltigsten Intriguen, hervorgehend aus der sittlichen Schwäche und Verkehrtheit

der handelnden Personen, welche zunächst überall Unheil verbreiten, die Familieneinheit zerstören, das eheliche Verhältniß auseinanderreißen, den Staat in Verwirrung setzen, aber zuletzt, indem sie sich gegenseitig kreuzen und paralysiren, wider Willen zu dem führen, was sein soll und muß, weil es das Rechte und Gute ist. So wird gleich im Anfang Posthumus wegen seiner heimlichen Ehe mit Imogen durch die Intriguen der lasterhaften Königin, die ihrem eignen Sohne durch eine Vermählung mit der Tochter des Königs den Thron sichern will, zur Verbannung verurtheilt. Die Tochter hat sich aufgelehnt gegen die väterliche Gewalt, und der Vater wüthet in zorniger Heftigkeit gegen sein Kind und seinen Eidam. Jachimo gewinnt sodann durch seine List die sonderbare Wette mit Posthumus, und letzterer, von Verzweiflung und Rachsucht überwältigt, will seine treulose Gattin ermorden lassen. Aber eine Intrigue Pisanio's, des Dieners, dem er den Mord aufgetragen, zerstört seinen Plan, und treibt Imogen zur Flucht vom Hofe. In Knabenkleidern will sie nach Italien, um ihren Gatten aufzusuchen; aber Schwäche und Kränklichkeit führen sie in die Höhle des Bellarius, wo sie durch den Trank, den die Königin, von ihrem Arzt getäuscht, für Gift gehalten und ihn als stärkende Arzenei Pisanio'n gegeben, um ihn und Imogen aus dem Wege zu räumen, in eine todähnliche Ohnmacht fällt. Pisanio's Betrug und sein eigner verbrecherischer Plan führen auch Cloten (den Sohn der Königin aus erster Ehe), der sich in Posthumus Kleider gesteckt hat, zur Höhle des Bellarius, welcher vor langen Jahren durch Intriguen vom Hofe verbannt, aus Rache die Söhne des Königs in zarter Kindheit geraubt und hier erzogen hat. Einer der letzteren tödtet den großsprecherischen, blutdürstigen Cloten, und wirft sein Haupt in den Strom. Beide, die vermeintlich todte Imogen und Cloten, werden zusammen im Felsgeklüfte bestattet. Hier erwacht Imogen, und durch die falschen Kleider getäuscht, hält sie Clotens Rumpf für den Leib ihres Gatten. In tiefer Trauer über ihren Verlust findet sie Lucius, der Römische Feldherr, der in den Krieg gegen Cymbeline zieht, und nimmt sie als Pagen in seinen Dienst. Posthumus, von Pisanio hintergangen, in der Meinung, Imogen sei durch jenen gemordet, hat sich an das Römische Heer angeschlossen, um in der Schlacht auf Brittischem Boden seinen Tod zu suchen. Aber angekommen, von Vaterlandsliebe gedrungen,

ändert er seinen Plan, und kämpft als gemeiner Bauer in den Brittischen Reihen. Durch ihn, Bellarius und dessen vermeintliche Söhne wird die fast schon verlorene Schlacht von den Britten gewonnen. Posthumus aber, um den ersehnten Tod zu finden, ändert wieder seine Kleidung, und läßt sich als Römischen Krieger gefangen nehmen. Zum Tode vorgeführt, wird er durch Jachimo's Bekenntniß seines nichtswürdigen Betrugs bewogen, sich zu erkennen zu geben. Gleichzeitig hat die Königin im halben Wahnsinn einer tödtlichen Krankheit und eines zerrütteten Gemüths, ihre Bosheiten gestanden; Bellarius wird genöthigt, sein Geheimniß zu verrathen, als der Mord Clotens an den Tag kommt; auch Imogen wird erkannt, und Alles endet in Friede und Freude, Verzeihung und Versöhnung. Nachdem Schwäche, Verkehrtheit und Bosheit in ihren eignen Netzen sich gefangen und vernichtet haben, kehren Ordnung und Harmonie in die verwirrten Verhältnisse der Ehe, des Familien- und Staatsverbandes zurück. Denn diese Grundfesten des menschlichen Daseins ruhen doch wiederum nur auf der Herrschaft und Selbstbestimmung des Geistes: es sind seine Schöpfungen, seine Willensfreiheit erbaut und zerstört sie; — aber er selbst kann in ihrer Zerstörung sich nicht halten; durch eine innere, in seiner Freiheit verborgene Nothwendigkeit geht das Chaos wieder zur Ordnung zusammen. —

Man sieht, Geist und Leben ist hier wie im «Sturme» vornehmlich von Seiten des Willens und Handelns gefaßt. Aber weil das Ganze zum Intriguen-Lustspiele gestaltet ist, bleibt es nicht bloß beim Willen und der Absicht, es kommt überall zur wirklichen Handlung; und die Masse der Pläne und Thaten ist absichtlich zu solcher Fülle aufgehäuft, damit in ihnen die komische Paralyse ihrer selbst sich vollständig durchführe und das Allgemeingültige der dargestellten Lebensansicht an's Licht trete. Während es zum phantastischen Colorite des «Sturms» gehört, daß das menschliche Wollen und Thun, von der geheimen, ihm objektiv entgegenstehenden Macht des Guten (die sich indeß auch hier nur mittelbar, als Magie und Naturgewalt, offenbart) überwunden, unwillkührlich einen ganz andern, entgegengesetzten Inhalt gewinnt, so ist es dem Intriguen-Lustspiele angemessen, daß hier die Intrigue innerhalb der Subjektivität sich selbst aufhebt. Dort wirkt die Macht des Guten mehr auf eine positive, hier mehr auf eine negative Art, sofern sie nur in der Selbstvernich-

tung des Bösen sich offenbart. Dieser Widerspruch, diese Ohnmacht und Selbstzerstörung menschlicher Pläne und Absichten, die sich gern zum Schicksale für den Handelnden selbst wie für Andere machen möchten, diese Nichtigkeit eines solchen selbstgemachten Schicksals darzustellen, ist die Grundidee des Ganzen; und man kann sagen, Shakspeare habe hier den Satz: «der Mensch sei nicht Herr seines Geschicks,» der unstreitig eben so wahr ist als sein Gegensatz, zu poetischer Gestaltung bringen wollen; d. h. nicht jener einzelne, in seiner philosophischen Allgemeinheit unkünstlerische Gedanke, sondern die lebendige Anschauung des ganzen Lebens von dem angegebenen Standpunkte aus ist die Seele der Darstellung.

So aufgefaßt, wird erst die Dichtung ganz begreiflich; so aufgefaßt, erscheint keine Figur überflüssig; jeder Zug ist nothwendig, jeder einzelne Charakter unentbehrlich, weil er nur den Grundgedanken in einer neuen Wendung abspiegelt; und die Menge der handelnden Personen, wie ihrer Thaten und Leiden, ordnet sich von selbst zu einem harmonischen, organisch gegliederten Ganzen zusammen. Die Königin und Imogen, Cloten und Posthumus sind offenbar die beiden Hauptgegensätze, um welche wie um seine Pole das Ganze sich dreht; an sie reihen sich Cymbeline und Bellarius, Jachimo und Pisanio an. Die Königin, die mit ihren verbrecherischen Absichten Posthumus und Imogen, den König, Pisanio'n und alle Guten bedroht, die Zügel der Reichsregierung in den Händen hat, und überall das Fatum selbst machen will, sieht alle ihre Pläne scheitern, und verfällt zuletzt der vernichtenden Gewalt ihrer eignen Bosheit. Cloten, obwohl nur von der Königin regiert, wird von seiner Roheit und Dummheit in seine eignen Schlingen verstrickt, und sein Geschick reflektirt in andrer Gestalt denselben Gedanken, den das Leben seiner Mutter darstellt. Imogen und Posthumus haben sich durch ihre heimliche, wider Willen des Vaters eingegangene Verbindung alle ihre Leiden selbst bereitet; an Imogen gehen sie vorüber, ohne den Spiegel ihrer reinen Weiblichkeit zu trüben, und tragen daher die glückliche Wendung schon in sich; Posthumus verliert sich selbst darin; aber das Schicksal, das er sich bereitet hat, der Tod, den er sucht, löst sich durch das Gegenspiel der Intriguen Anderer in Heil und Leben auf. Jachimo, der listige Betrüger, wird durch das Elend, das er Andern und sich selbst zugezogen,

gebessert. Bellarius, der ursprünglich nur Rache und Verderben will, hat unbewußt die Prinzen vor den Klauen der Königin gerettet, und wider seinen Plan zu herrlichen, der Herrschaft würdigen Jünglingen erzogen; dadurch ist der glückliche Ausgang seines eignen Lebens bedingt. Pisanio dagegen, der treue, redliche Diener, will überall das Gute, und doch führt er gerade durch seine Maßregeln nur Leiden und Trübsal herbei. Cymbeline endlich, der Gatte, Vater und König, den die Lebensverwickelungen aller Uebrigen näher oder ferner berühren, auf den alle Radien des weiten Kreises zusammentreffen und in letzter Instanz von ihm ausgehen, um den sich Alles dreht, obwohl er selbst am wenigsten thätig erscheint, bildet den ruhenden Mittelpunkt der Bewegung, der, selbst geleitet, in seiner Passivität Aller Schicksale lenkt, aber auch Aller Schicksale in ihrem letzten Ausgange auf sich nehmen muß. Von ihm trägt daher mit Recht das Drama seinen Namen. —

Bei dieser Auffassung des Stücks, die sich selbst verbürgt, weil in ihr sich Alles zu einer organischen, von Einer Grundidee beseelten Totalität abrundet, bleibt nur die Frage noch übrig: was zuletzt (Akt V, Sc. 4.) die Geister- und Göttererscheinung zu bedeuten habe? — Ich kann nicht umhin, diese Scene für einen Mißgriff Shakspeare's zu halten. Man sieht zwar recht wohl, was der Dichter damit bezweckte: er wollte andeuten, daß die wahre Schicksalsmacht, welche die verwirrten Fäden der menschlichen Pläne, Thaten und Leiden ordnet, und mit unsichtbarer Hand den Knoten schürzt und löset, eben nur die göttliche Vorsehung sei; und insofern bestätigt die Scene selbst nur unsere Auffassung des Ganzen. Allein indem er diese göttliche Macht *unmittelbar* zur Darstellung bringt, verbindet er nicht nur die einzelnen Elemente der Tragödie und Komödie, sondern er vermischt die gedoppelte, beiden zum Grunde liegende Weltanschauung. Diese Doppeltheit läßt zwar an sich eine organische Einigung ihrer beiden Seiten zu; die tragische und die komische Weltanschauung lassen sich in eine höhere organische Einheit zusammenfassen. Aber dieß ist, wie wir weiter unten sehen werden, nur im eigentlich *historischen* Drama künstlerisch möglich, weil in ihm die beiden Weltanschauungen keineswegs *vermischt* und damit in ihrer poetischen Gültigkeit vernichtet, sondern wahrhaft vermittelt, d. h. auf einen höheren Standpunkt erhoben, zu einer

organischen Einheit verschmolzen werden, in welcher sie unbeschadet ihrer Bedeutung und selbstständigen Berechtigung, als Glieder Einer Totalität bestehen bleiben. Als historisches Drama kann aber Cymbeline unmöglich gelten wollen; dem widerspricht das Ganze wie alles Einzelne gleich sehr, am meisten jene Göttererscheinung selbst. Und so wird in der That durch jene Vermischung die innere, ideelle Einheit und die organische Gliederung des Ganzen zerstört. Schon daß die Nothwendigkeit dieser Geister- und Göttererscheinung nicht einzusehen ist, indem auch ohne sie Alles in der Art, wie es geschieht, sich entfaltet haben würde, ist eine Störung, wie jedes überflüssige Glied einen organischen Zusammenhang nur unterbrechen und zerreißen kann. — Ein zweiter Fehler ist, daß hier auf keine Weise, weder durch irgend einen heiteren, komischen Charakter, noch durch einzelne lächerliche Situationen das Gebiet der komischen Weltanschauung, auf dem das Ganze spielt, auch nur angedeutet ist. Dadurch gewinnt die Dichtung ein finsteres Ansehen, finsterer als jede Tragödie.

Gern stimme ich daher der Ansicht L. Tieck's bei, der vermuthet, «daß die buntgeflochtene, romantische Geschichte schon in der Jugend den Dichter begeistert habe, um sie für das Theater zu versuchen.» Den ersten Jugendversuch, der vielleicht gar nicht die Bühne betreten hatte, mochte Shakspeare lange nachher, gegen Ende seiner Dichterlaufbahn umarbeiten (wofür die Ungleichheit der Diction spricht); und in der neuen Gestaltung mochte dann jene ungehörige Scene stehen bleiben, vielleicht weil sie auf das Publikum Eindruck gemacht, vielleicht weil unter dem Flickwerk des Umarbeitens die Anschauung der organischen Einheit des Ganzen dem Dichter sich verdunkelt hatte, oder weil er den Sinn und Geist, in welchem er das Stück ursprünglich entworfen, nicht ganz wiederfinden konnte. —

Daß diese Umarbeitung, oder findet man Tieck's Hypothese zu gewagt, das ganze Stück in die letzten Jahre der dichterischen Thätigkeit Shakspeare's fällt, unterliegt keinem Zweifel; nicht nur Sprache und Versbau, sondern namentlich auch jenes finstere Ansehen des Ganzen und der tiefe Ernst, der auf ihm lastet, sprechen dafür. Tieck meinte, daß es die letzte Arbeit Shakspeare's, um 1614 — 15 zu setzen sein dürfte. Neuerdings ist es jedoch durch das schon erwähnte, von Collier entdeckte

Manuscript des Dr. Forman wahrscheinlich gemacht, daß es bereits 1610 oder 1611 aufgeführt worden. Forman giebt in seinem Notizenbuche über die Stücke, die er gesehen, zwar nicht das Datum an, wann Cymbeline gegeben worden. Aber es steht bei ihm zwischen zwei andern, die er am 20. April 1610 und am 15. Mai 1611 sah, fällt also vermuthlich in diese Zwischenzeit. (Collier, New Part. p. 22. f.). Malone (bei Reed II, 333 f.) entdeckte einige Umstände, durch die es wahrscheinlich wird, daß Cymbeline und Macbeth ziemlich gleichzeitg entstanden sein dürften, und setzte es daher in 1605, womit Chalmers und Drake übereinstimmen, nur daß jener beide Stücke unter 1606 stellt. Da es indeß nach den obigen Bemerkungen das Meiste für sich hat, daß Macbeth erst 1610 auf die Bühne gekommen, so würde ich auch Cymbeline erst zu Anfang 1611 setzen. Gedruckt wurde es erst 1623 *).

---

*) Die Quellen, die den Stoff zu Cymbeline hergegeben, sind nicht zu ermitteln. In den alt-Englischen Chroniken von Galfred von Monmouth und Holinshed spielt ein sagenhafter König Cymbeline mit zwei Söhnen Guiderius und Arviragus. Allein daraus hat Shakspeare nichts als die Namen und die ungefähre Bestimmung der Zeit, in welcher das Stück steht. Das alt-Französische «Miracle de Nostre-Dame, comment Ostes, roy d'Espaigne, perdi sa terre» etc. und dessen wahrscheinliche Quelle, der Roman du roi Flore et de la belle Jehanne (bei Monmerqué et Michel: Théatre Français au Moyen-Age p. 417 f. 431 f.) dreht sich zwar um eine der Geschichte von der Wette zwischen Posthumus und Jachimo ganz ähnliche Intrigue; ja es finden sich sogar ein Paar Züge darin, die in andern bekannten Versionen derselben nicht vorkommen. Allein daß Shakspeare diese alt-Französischen aus dem 14ten Jahrhundert stammenden Poesien gekannt habe, ist doch gar zu unwahrscheinlich. Sie beweisen nur, daß der Stoff, so weit er jene Wette betrifft, sehr alt und populär war, und daß Shakspearen vielleicht irgend eine jüngere, bisher noch unentdeckte Französische Bearbeitung desselben vorlag. Doch konnte er ihn auch aus einer Novelle Boccaccio's (Decam. II, 9.) geschöpft haben und traf vielleicht durch Zufall in jenen beiden Zügen, die Boccaccio nicht hat, mit den alt-Französischen Quellen zusammen. Boccaccio's Novelle liegt jedenfalls näher als letztere, obwohl hier die Abweichungen so stark sind, daß sie einer neuen Erfindung ziemlich gleich kommen (Vgl. Simrock a. O. I, 179 f. III, 205 f. Grimm, Altd. Wälder I, 27 f.). Für die Verbindung des Novellenstoffs mit der Geschichte Cymbelines, der Königin, Clotens und Bellarius' hat sich noch keine Quelle auffinden lassen; dieses ganze Material und somit im Grunde die Erfindung des ganzen Stücks ist wahrscheinlich Shakspeare's Eigenthum. Die Schrift: Westward for

7. Die lustigen Weiber von Windsor. Troilus und Cressida.

Ich stelle diese beiden Stücke zusammen, und hebe sie aus dem ideellen Zusammenhange, in welchen ich die übrigen Shakspeareschen Komödien einzuordnen gesucht habe, heraus, weil sie, wie mir scheint, einen ganz andern, von allen übrigen abweichenden Charakter haben. Es sind nämlich die einzigen, in denen Shakspeare eigentlich satirisch ist, es sind satirische Dramen. Die komische Weltanschauung trägt zwar an sich das satirische Element in sich; ja die Komödie ist nothwendig zugleich satirisch; — aber satirisch im weiteren, allgemeinen Sinne. Es ist objektive Satire, die sich darin geltend macht, sofern das Komische in der menschlichen Schwäche und sittlichen Verkehrtheit sich selbst verspottet, sofern jene Dialektik der Ironie das ganze menschliche Leben als eine Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten sich in sich selbst auflösen läßt. Solche objektive Satire ist aber nicht Satire im engern, eigentlichen Sinne. Diese ist überall nur da, wo die Verspottung der subjektiven Tendenz des Dichters, nicht der Objektivität der Dichtung angehört. Im Drama kann freilich diese subjektive Tendenz nicht unmittelbar hervortreten; denn das Drama ist gerade diejenige poetische Kunstform, welche die wirkliche Persönlichkeit des Dichters gänzlich von sich ausschließt (höchstens kann der Dichter, wie in der Parabase der Aristophanischen Komödie, in fingirter Persönlichkeit sich zwischen sein Stück und die Zuschauer stellen, wodurch denn die satirische Tendenz auf Kosten der dramatischen Form verstärkt wird). Die Satire darf daher der Natur der dramatischen Kunst gemäß immer nur mittelbar sich geltend machen; die subjektive Tendenz des Dichters kann nur verschleiert durch die Objektivität der Darstellung hindurchschimmern. Dennoch wird sie immer sich selbst leicht kenntlich machen; und man braucht nur die Aristophanischen Komödien oder Stücke, wie Tieck's Prinz Zerbino, Verkehrte

---

Smelts, woraus nach Steevens ein Theil der Fabel des Stücks entlehnt sein soll, kenne ich nicht. Halliwell giebt im Anhange zu The first Sketsh of Sh.'s Merry Wifes of Windsor (Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1842. p. 135 f.) eine kleine Erzählung daraus, meint aber, das Steevens sich geirrt haben müsse, wenn er behauptet, daß die Schrift bereits 1603 erschienen, indem sich durchaus keine Spur von einer früheren Ausgabe vor 1620 finde.

Welt u. A. mit Shakspeare's bisher betrachteten Lustspielen näher zusammenzuhalten, um den Unterschied zwischen dem satirischen Drama und der gewöhnlichen Komödie deutlich einzusehen. — Je feiner die subjektive Absicht zu spotten versteckt ist, jemehr das, was eben seiner Subjektivität wegen immer unkünstlerisch bleibt und selten ohne einen widrigen Beigeschmack sein wird, hinter der Objektivität der Darstellung verschwindet, desto feiner und poetisch vollendeter ist die Satire. Und auch hierin werden wir die Meisterschaft Shakspeare's zu bewundern haben, dem es gelungen ist, seine Satire so sinnreich zu verbergen, daß sie bisher noch kaum aufgefunden wurde.

Die lustigen Weiber von Windsor kündigen sich sogleich durch die Art ihrer Entstehung als ein besonderes, von dem Charakter der übrigen Stücke des Dichters unterschiedenes Werk an. Es ist, so viel wir wissen, das einzige von Shakspeare's Dramen, das seinen Ursprung, nach einer freilich unverbürgten Nachricht, nicht der freien Disposition des dichterischen Genius, sondern zunächst einer äußeren Veranlassung verdankt. Die Königin Elisabeth nämlich soll den Wunsch geäußert haben, den ehrenwerthen Sir John Falstaff, den sie aus Heinrich IV. kennen und schätzen gelernt hatte, einmal verliebt zu sehen. Darauf soll Shakspeare das Stück in vierzehn Tagen vollendet haben, was ich meinerseits eben so wenig unglaublich finde als jenen Wunsch der Königin *). In der That wird Falstaff's Individualität hier überall stillschweigend als bekannt vorausgesetzt: die lustigen Weiber von Windsor würden wenigstens nicht genügen, um diesen Charakter ganz verständlich zu machen, um so weniger, da unser Drama sich auch dadurch auszeichnet, daß es das einzige Shakspearesche Lustspiel ist, wo das ganze Spiel gleichsam auf Einen Wurf gesetzt ist, von der Einen Person Falstaff's gespielt wird. Falstaff ist nämlich in der That der Träger des

*) Die Tradition, obwohl aus einer späten, unsichern Quelle, würde sehr an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn die alte Quartausgabe von 1602 (wieder herausgegeben von Halliwell in dem schon genannten First Sketch of Shakespeare's Merry Wifes of Windsor) in der That den ersten flüchtigen Entwurf des Dichters enthielte. Allein die Ausgabe trägt zu viel Spuren einer s. g. piratical edition (d. h. ihrer Herkunft aus einem im Theater nachgeschriebenen Manuscripte) an sich, als daß man jenes mit Sicherheit annehmen dürfte.

ganzen Stücks; um ihn dreht sich Alles, ohne ihn und seine Individualität hätte das Ganze keinen Sinn. Denn die Liebes- und Heirathsgeschichte der Jungfer Anne Page ist offenbar nur ein Beiwerk im Style Shakspeare's, der es (wie wir vielfach gesehen haben) liebt, den Einen Grundgedanken, der die Seele des Ganzen ausmacht, mannichfaltig zu variiren und an dem verschiedenartigsten Stoffe unter allerlei Modificationen zur Anschauung zu bringen. Auch hat diese Liebesangelegenheit hier nicht einmal einen selbstständigen Gang der Entwickelung: sie erscheint nur als eine einfache Situation, als das Verhältniß eines Mädchens zu ihren mehreren Freiern, das ohne innere Entfaltung, ohne eigentliche Geschichte, nur die beiden Momente des Anfangs und des Endes in sich enthält. Dazu kommt, daß das Hauptmoment desselben, das Ende, das allerdings durch eine besondere Intrigue herbeigeführt wird, doch nur in den Ausgang der Falstaff'schen Liebesabenteuer mit eingeflochten erscheint, so daß auch hier Falstaff und seine Schicksale sich in den Vordergrund drängen. Er bildet in der That das Agens der dramatischen Entwickelung, den Mittelpunkt des ganzen Stücks. —

Umsomehr wird es nöthig sein, Falstaff's Charakter, wie er hier und in Heinrich IV. von Shakspeare gezeichnet ist, etwas näher zu betrachten. Nur aus einer genauen Analyse desselben kann sich ergeben, ob und wiefern diese einzelne Figur berechtigt ist, Träger einer ganzen dramatischen Dichtung zu sein. Er verdient außerdem diese Bevorzugung schon darum, weil der größte dramatische Dichter aller Zeiten ihn mit einer Vorliebe behandelt, mit einer Ausführlichkeit und Sorgfalt entwickelt hat, wie keinen andern seiner komischen Charaktere.

Zwei Eigenschaften treten sogleich auf den ersten Blick in Falstaff's Charakter hervor: einerseits der große Reichthum des Witzes, der unerschöpfliche Vorrath glücklicher Einfälle, Anschläge, Kniffe und Pfiffe und die Unverwüstlichkeit seiner guten Laune; andrerseits seine eben so große Sinnlichkeit, seine Genußsucht, seine alles Maaß überschreitende Fleischlichkeit. Daß sein Witz, seine Erfindungsgabe, seine geistige Gewandtheit überall seinen sinnlichen Begierden die Mittel zu ihrer Befriedigung gewähre, und im Nothfall ihm den Rücken decke, das ist das Point-de-vue seines ganzen Lebens, darum dreht sich sein ganzes Thun und Treiben. Genüsse aller Art muß er haben; und nur

der höchste Genuß, ein guter Witz, ein gelungener Schelmenstreich, geht ihm noch über ein Glas Sekt oder eine treffliche Hühnerpastete. Falstaff ist der ausgebildetste Epicuräer in der Gestalt eines Ritters aus Shakspeare's Zeitalter, aber ein Epicuräer, der durch den Nimbus des geistreichsten, unwiderstehlichsten Witzes und durch die ideale Geistesfreiheit, mit der sein Humor nicht nur über alle Verlegenheiten, sondern über den ganzen Ernst des Lebens sich hinausschwingt, gewissermaßen vergeistigt, sublimirt, in einer Art von Verklärung erscheint, die ihn weit über die Zahl der gemeinen Wüstlinge hinaushebt, und die moralische Indignation über sein Betragen nicht zu Worte kommen läßt. Falstaff hat keine großen Leidenschaften; denn sie erfordern zu ihrer Befriedigung zu viel Arbeit, und gewähren zwar einen großen, aber doch nur vorübergehenden Genuß. Auch die eigentliche Bosheit, und die schweren Verbrechen und Laster sind nicht seine Sache: denn jene untergräbt ihren eignen Genuß, weil der Haß unzertrennlich mit ihr verbunden ist; schwere Verbrechen aber verlangen Mühe und Anstrengung zu ihrer Ausführung und die Furcht vor der Strafe folgt ihnen überall nach; große Laster endlich verdumpfen und betäuben nothwendig den Sinn. Eben so wenig ist er neidisch und scheelsichtig, — der Neid ist ja sein eigner Plagegeist, — sondern gönnt gern auch Andern ein Vergnügen, und verhilft seinen Spießgesellen sogar selbst dazu, sobald es ihm nur nicht unbequem oder störend wird. Mit den kleinern Sünden dagegen, mit Aufschneiden, Lügen und Betrügen, Wortbrüchigkeit, Ehebruch ꝛc., und, wo er höherem Schutze vertrauen darf, auch wohl mit einem leicht errungenen Raube, zumal wenn noch ein Spaß damit verbunden ist, nimmt er es nicht so genau; bei solchen «Bagatellen» traut er seinem Witze so viel Kraft zu, ihn vor unangenehmen Folgen zu schützen: dergleichen Vergehen sind nach seiner Meinung natürlich und unvermeidlich, weil er ohne sie keinen Genuß und keine Mittel, sich Genuß zu verschaffen, finden kann. Wäre dieß möglich, so würde er lieber kein einziges Vergehen sich zu Schulden kommen lassen, außer zum Spaß, und wenn auch nicht gut und tugendhaft, doch herzlich gern rechtschaffen und ehrlich sein. Denn die Tugend freilich liebt er noch weniger als das Laster, weil sie ja noch mehr Kraftanstrengung und, was das Schlimmste ist, Entsagung und Selbstüberwindung fordert. Er glaubt nicht

an die Tugend, weil es ihm ein betrügerisches Sophisma, eine bloße Illusion zu sein scheint, daß man Genuß und Vergnügen wider den Trieb der Natur aufgeben solle, um die s. g. wahre Glückseligkeit zu gewinnen. Die Tugend ist ihm daher wie die Ehre ein «leeres Wort,» «ein Ding, das Niemand hat, das sich nicht auf die Chirurgie (auf die Heilung der Wunden, die man in ihrem Dienste davonträgt) noch auf sonst etwas Reelles versteht,» sondern höchstens die Todten ziert, die nichts davon haben und wissen, — also «ein Leichenstein,» und den mag er nicht. Gleichwohl weiß er recht gut, daß er gewisse Tugenden, wie Tapferkeit, Redlichkeit, und vor allen Dingen Ehre und Ansehen zu besitzen *scheinen* muß: denn ohne diesen Schein kann er sich und sein Leben nicht halten. Auch hier muß also neben überschwenglicher Unverschämtheit sein Witz und Scharfsinn zu helfen suchen. Wie seine Erfindungsgabe unerschöpflich ist, um ihn überall aus der Verlegenheit zu reißen und etwanige Ansprüche zu beseitigen, so weiß er auf unvergleichliche Art schaalen Tröpfen, Thoren und Narren, zu imponiren. Und da der Zweck seines Lebens in doppeltem Sinne so ganz zu Fleisch und Blut in ihm geworden, und mit ununterbrochener Stetigkeit von ihm verfolgt wird, so gelingt es ihm auch, trotz aller Hindernisse in den meisten einzelnen Fällen sein Ziel zu erreichen, woraus dann eine gewisse Sicherheit und Unbefangenheit, ein imponirendes Selbstvertrauen sich von selbst ergiebt. —

Dieß sind die wesentlichsten Grundzüge in Falstaff's Individualität. Aber mit einer solchen Beschreibung ist ein Charakter, der als Träger eines ganzen poetischen Kunstwerks auftritt, in seiner künstlerischen Bedeutung noch nicht verstanden; damit ist die Frage nach seiner poetischen Berechtigung zu dieser hervorragenden Auszeichnung noch nicht beantwortet. Falstaff's Charakter streift offenbar dicht an die Carikatur heran, ohne doch je diese Gränze zu übertreten. Er ist seinem innern Wesen nach offenbar eine *ideale* Persönlichkeit; und doch hat er zugleich eine so lebendige Frische und porträtartige Aehnlichkeit, daß man meint, man sei ihm schon irgendwo begegnet: er hält sich so auf der feinen Gränzlinie zwischen dem Allgemeinen und Individuellen, dem Idealen und Realen, daß er als ein wahrhaft Mittleres von beiden erscheint, in welchem jene Gegensätze zu organischer Einheit verschmolzen sind. Eben damit aber ist er selbst

schon in seiner Einzelheit gleichsam ein plastisch-poetisches Kunstwerk: er unterscheidet sich von allen gewöhnlichen dramatischen Figuren dadurch, daß letztere, obwohl ebenfalls ideale Persönlichkeiten, organisch-lebendige Einheiten des Allgemeinen und Einzelnen, doch ihre Idealität nur in der künstlerischen Verbindung mit allen übrigen Personen des Dramas haben und entwickeln, und also nur im Ganzen als integrirende Momente der Grundidee dasjenige zur Erscheinung bringen, was Falstaff's Charakter allein und für sich selbst schon ist. Er ist so zu sagen das Symbol, die Personification der allgemeinen menschlichen Schwachheit und Verkehrtheit, die ohne eigentlich böse zu sein, d. h. ohne das Böse um des Bösen willen zu thun, und in ihm als Bösem ihre Befriedigung zu finden, doch fortwährend, gewissermaßen wider Willen, in das Böse verfällt, weil es ihr als das nächste, leichteste Mittel sich darbietet, um dasjenige zu erreichen, was ihm Leben und Glückseligkeit heißt, und was nach seinem Glauben nicht nur Jeder wirklich erstrebt, sondern auch erstreben darf. Insofern ist Falstaff reiner Naturmensch, und man wird nicht verkennen, daß, wenigstens wie er in Heinrich IV. sich zeigt, auch einzelne Funken einer gewissen Naivetät und jener harmlosen Gemüthlichkeit und Lachlust, die den s. g. Naturmenschen eigen zu sein pflegt, in ihm aufblitzen; — aber ein Naturmensch, der nicht nur inmitten einer vielseitigen, hochgetriebenen Civilisation steht, sondern auch durch den raffinirten Luxus seiner Genüsse, durch die ausschweifende Vielfältigkeit seiner Gelüste und durch die mannichfaltigen Künste, die er anwendet, um sie zu befriedigen, selbst zugleich diese ganze verfeinerte und verkünstelte Civilisation an sich trägt. Damit aber enthält einerseits seine Persönlichkeit einen Widerspruch in sich, der dem Dichter sich von selbst zum Werkzeuge darbietet, um komische Effekte hervorzubringen; andrerseits erhält dadurch jene allgemeine menschliche Schwachheit und Verkehrtheit, die sich in ihm personificirt, ein individuelles Gepräge, eine lebendige Beziehung zu dem besondern Zeitalter, in welchem Falstaff lebt und das er im Hohlspiegel der Komödie reflectirt. —

Allein diese unverkennbare Idealität, diese concrete Allgemeinheit seines Charakters giebt ihm immer noch kein volles Recht, als der ausschließliche Träger einer dramatischen Dichtung aufzutreten; aus diesem idealen Boden seiner Persönlichkeit

kann für sich allein noch kein Drama, keine Komödie aufwachsen. Zu diesem Behufe fehlt es noch an einem nothwendigen Erfordernisse, das erst durch eine andere besondere Seite in Falstaff's Charakter erfüllt wird. Falstaff nämlich liebt nicht nur nicht das eigentlich Boshafte und Niederträchtige; es ist sogar ein edler Kern in ihm, ein schwacher, schmaler Schein wirklichen Adels, der ihn wie alle Shakspeareschen Hauptfiguren umgiebt, und deutlich hervortritt, wenn man ihn mit seiner saubern Umgebung, Bardolph, Nym, Pistol u. s. w. zusammenhält, und dazu die bedeutsame Geschichte von seinem Tode in Heinrich V. (Akt II, Sc. 3) sich vergegenwärtigt. Auf dem letzten Krankenlager ruft er Wehe über den Sekt und die Weibsbilder; er wendet seine Gedanken zu Gott, lächelt seine Fingerspitzen an, spielt mit Blumen und sieht grüne Wiesen vor sich; — und wenn auch Frau Hurtig's Ausdruck: «er sei von hinnen geschieden wie ein Kind im Westerhemdchen,» eben so übertrieben als lächerlich ist, so sehen wir doch jedenfalls, daß jener ursprüngliche Keim des Guten noch nicht ganz in ihm erstickt war; noch in der letzten Stunde brach er hervor und suchte sich zu entfalten. In der That würden wir uns auch an einem solchen Fleischklumpen von Sinnlichkeit und Genußsucht trotz aller Geistesfreiheit, trotz alles Humors und Witzes nicht wahrhaft ergötzen können, wenn nicht ein leises, unbewußtes Gefühl von dem verborgenen Dasein jenes edleren Kernes und dem steten, obwohl immer wieder unterdrückten Widerspruche seines besseren Selbst gegen seine Schwachheit fortwährend in uns zu Gunsten Falstaff's spräche. Was wir *nur* verachten können, das kann uns nie belustigen. Verächtlich aber ist nicht bloß die nackte Bestialität oder die gemeine Selbstsucht und Bosheit, sondern auch die idealste Geistesfreiheit, die ergötzlichste Ironie des Humors, wenn sie, *ohne* allen sittlichen Kern, nur frei von den ernsten, idealen Interessen des Lebens erscheint, dafür aber — wie doch wohl Falstaff überall thut, — desto mehr Theilnahme zeigt für die gemeinen sinnlichen Genüsse. Außerdem wäre ein *ganz und gar* in fleischliche Lüste versunkener Mensch, ein von jedem höheren Interesse *so völlig* losgelöster Geist, daß dasselbe auch nicht einmal zu seinem Gewissen den Zugang hätte, eine Unwahrheit, eine bloße poetische Fiktion; so lange der Mensch

Mensch ist, trägt er den unvertilgbaren Adel des Geistes, und mithin einen Hintergrund des Guten in sich.

Auf diese Basis seiner bessern Natur gründet sich nun aber Falstaff's klares, ihn nie ganz verlassendes Bewußtsein über sich selbst. In der That erscheinen seine fleischlichen Begierden und die Anstrengungen seines Geistes, sie zu befriedigen, nicht nur an sich schon im beständigen Kampfe mit seiner Liebe zur Gemächlichkeit und seiner Furcht vor den unangenehmen Folgen seiner Streiche; seine einzelnen Schwachheiten gerathen nicht nur häufig in Widerspruch mit einander und mit seinen Plänen, so daß sie sich gegenseitig stören und paralysiren, sondern sie brechen sich auch zugleich fortwährend an seinem eignen besseren Bewußtsein, das sie recht wohl in ihrer ganzen Blöße erkennt, doch aber stets von ihnen besiegt wird. Daraus geht der beste Theil seines Witzes hervor, das gewährt ihm einen unerschöpflichen Stoff, über sich selbst zu spotten, über seine tugendsamen Regungen, seine Gewissensbisse und seine guten Vorsätze, über den Verlust seiner Unschuld, das Verderben der Welt und die Macht der Verführung u. s. w. die ergötzlichsten Betrachtungen anzustellen. Kurz, dieses doppelzüngige, sophistische Selbstgespräch, das Falstaff stets mit sich selbst führt, diese Dialektik, mit der er sich selbst absichtlich hinter's Licht führt, diese Ironie, mit der er fortwährend sich selbst und die ganze Welt behandelt, so wie andrerseits jene stete Paralyse seiner moralischen Schwachheiten in und durch sich selbst, ist schon an sich die lebendigste Darstellung der Idee des Komischen: — Falstaff's Charakter wird dadurch in der That zum unmittelbaren Ausdrucke der komischen Weltanschauung selbst, zum Abbilde des eigenthümlichen Wesens der Komödie überhaupt. —

Dadurch erst erscheint Falstaff vollkommen berechtigt, Angelpunkt, Factotum eines ganzen dramatischen Kunstwerks zu sein. Die unwiderstehliche **Vis comica** seines Wesens liegt nicht bloß in seinem hinreißenden Witze und Humor, nicht bloß in seiner idealen Geistesfreiheit, nicht bloß in dem augenscheinlichen Widerspruche zwischen der Behendigkeit seines Geistes und der colossalen Schwerfälligkeit seines Körpers, die als Folge seiner unmäßigen Genußsucht ihm zugleich allen Genuß stört und verbittert, nicht nur in dem Anblicke des ergötzlichen Kampfes seiner eignen Schwachheiten mit den Thorheiten der übrigen handelnden

Personen, aus welchem zuletzt gegen Aller Erwartung doch das Rechte und Vernünftige hervorgeht; sondern vor Allem darin, daß Falstaff's schwache Seiten in ihm selber ihren beständigen Feind haben, mit sich selbst fortwährend im Zwiespalt stehen, sich selbst ironisiren und paralysiren. —

Daß nun ein solcher Charakter wie Falstaff niemals wirklich verliebt sein kann, wie ihn seine königliche Freundin sehen wollte, leuchtet auf den ersten Blick ein. Ihn verliebt darstellen, heißt in der That eine Satire auf ihn schreiben, die eben darin als Satire sich kundgiebt, daß sie ein ihm radikal Unmögliches als wirklich voraussetzt. Diese innere psychologische Unmöglichkeit wird auch dadurch nicht beseitigt, daß, wie es hier wirklich der Fall ist, die Verliebtheit des alten Sünders in Wahrheit bloße Verstellung ist, um seine Absichten auf die Geldbeutel und Fleischtöpfe der beiden Ehemänner zu verdecken. Denn es ist nicht minder psychologisch unmöglich, daß Falstaff bei jenem hellen Bewußtsein über seine Persönlichkeit sich jemals im Ernste einbilden könne, er werde bei irgend einem Weibe seine Rolle durchzuführen und Gegenliebe zu erwecken im Stande sein. Was sollen wir daher sagen, wenn wir sehen, daß Falstaff hier sich nicht bloß diese unbegreifliche Illusion macht, sondern sogar in dem Benehmen der Frau Page und Frau Fluth ein freundliches, herausforderndes Zuvorkommen zu erblicken wähnt, durch das er erst veranlaßt wird, den Liebhaber gegen sie zu spielen? (S. Akt I, Sc. 3.) Dieß ist offenbar das Unmögliche in seiner höchsten Potenz. Entweder also haben wir hier nicht denselben Falstaff vor uns, der uns in Heinrich IV. entgegentritt, oder das ganze Stück ruht auf einem psychologischen Mißgriffe. Und in der That hatte Shakspeare, wenn er den Wunsch seiner königlichen Gönnerin erfüllen wollte, nur die Alternative, entweder einen psychologischen Fehler zu begehen, oder den Charakter Falstaff's wesentlich zu verändern, und jene edlere Seite in ihm, insbesondere jene Klarheit des Bewußtseins über sich selbst in den Hintergrund treten zu lassen. Er hat das letztere vorgezogen. Jene Selbstgespräche, jene Reflexionen, die Falstaff in Heinrich IV. so oft über sich und sein Leben anstellt, fehlen in den lustigen Weibern von Windsor fast ganz; eben so mangelt seinem Witze hier jene Naivetät und harmlose Gemüthlichkeit, die er dort an sich trägt; es mangelt ihm die feine geistreiche Ironie,

mit der er dort mit allen Personen und Verhältnissen sein Spiel treibt. Kurz in Falstaff's ganzem Charakter ist mehr die rohe, gemeine, materielle Seite hervorgekehrt.

Allein wenn damit auch der psychologische Mißgriff vermieden ist, so tritt doch nur ein andrer Fehler an dessen Stelle. Denn einerseits ist und bleibt es nun doch einmal derselbe Falstaff, den wir bereits aus Heinrich IV. kennen; der Dichter selbst setzt seinen Charakter als bekannt voraus; die Erinnerung an den Freund und Genossen der Jugendstreiche Heinrichs V. drängt sich jedem von selbst auf. Andrerseits aber fehlt dem Charakter Falstaff's ohne jenen innern Widerspruch in seiner eigenen Natur, ohne jenes klare Bewußtsein über sich selbst, ohne die Ironie, mit der er sich selbst und die ganze Welt behandelt, die volle Berechtigung, als ausschließlicher Träger des ganzen Stücks aufzutreten. Es bleibt also jedenfalls ein Mangel an unserm Drama haften, und eben daraus glaube ich den sichern Schluß ziehen zu dürfen, daß die Idee zu demselben nicht Shakspeare's Eigenthum ist, und er das ganze Stück wirklich nur in Folge einer äußern Veranlassung, einer Art von äußerm Zwange, gedichtet habe.

Geben wir indeß Einmal die unmögliche Voraussetzung zu, daß Falstaff in den Wahn verfallen konnte, als sei er noch im Stande, ehrbare Weiber zu verführen, so erscheint unser Drama als Eines jener Meisterwerke der dramatischen Kunst, wie sie nur Shakspeare in der Blüthezeit seiner dichterischen Thätigkeit schaffen konnte, als ein Muster eines ächten Lustspiels, voll des köstlichsten Witzes, durch und durch komisch, mit einer Lust und Laune gedichtet und mit einem Reichthum von wahrhaft komischen Charakteren ausgestattet wie wenig andere, dazu ein ächtes Intriguen-Lustspiel, in dem die Verwickelung sich eben so leicht anspinnt als natürlich auflöst, und trotz ihrer Einfachheit doch spannt und fesselt. Ich glaube nicht erst noch hinzusetzen zu dürfen, daß auch die Composition in ihm wie in den meisten übrigen Shakspeareschen Stücken ächt Shakspearesch, d. h. des großen Meisters vollkommen würdig, ächt künstlerisch, ächt dramatisch ist. Es wird gerade im Folgenden vorzugsweise mein Geschäft, dieß darzuthun, d. h. die Grundidee des Ganzen näher zu entwickeln.

Zunächst ergiebt sich sogleich aus der Anlage des ganzen

Stücks, daß es hier auf eine furchtbare Niederlage des guten Sir John abgesehen ist: in der Rolle eines Liebhabers kann Falstaff nur mit Schanden bestehen, nur schmachvoll abgewiesen werden. Allein der Triumph der steifleinenen Ehrbarkeit über die Angriffe und Versuchungen eines alten Wüstlings, die in Wahrheit gar keine Versuchung enthalten, ist an sich weder komisch noch poetisch. Schon um des komischen Effekts willen muß daher der Dichter der angegriffenen Tugend nicht nur einen Beigeschmack von Leichtfertigkeit geben, sondern auch ein gutes Theil von Schalkhaftigkeit, von guter Laune und Neigung zu schelmischen, intriguanten Streichen. Frau Page und Frau Fluth sind daher vorzugsweise die *lustigen* Weiber von Windsor. Aber auch dieß genügt noch nicht, um auf der gegebenen Basis ein Lustspiel im Shakspeareschen Style aufzubauen. Dazu ist noch vor Allem erforderlich, daß nicht bloß Falstaff selbst, sondern auch alle seine Gegner, *alle* handelnden Personen gleichermaßen nur als Bürger der *verkehrten* Welt der Komödie erscheinen, alle mehr oder minder an derselben allgemein menschlichen Schwachheit leiden, die in Falstaff gleichsam personificirt erscheint. Nur daraus kann jenes Spiel der Willkühr und des Zufalls hervorgehen, in welchem kein Einzelner Recht behält, von welchem alle vielmehr gleichmäßig beherrscht und damit gleichmäßig lächerlich erscheinen, indem ihre Thorheiten und Verkehrtheiten sich gegenseitig paralysiren und am Ende nur wider ihren Willen das Rechte und Vernünftige geschieht: nur dadurch kann das Ziel der dramatischen Darstellung erreicht, die wahrhaft komische Stimmung im Gemüthe des Zuschauers erweckt werden. In allen handelnden Personen, in dem eifersüchtigen Fluth, dem leeren, nur mit lächerlichen Prahlereien angefüllten Schaal und dem fadendünnen, höchst albernen Schmächtig, in dem dummen, höchst ungeistlichen Walliser Pfarrer und dem eben so eiteln als lächerlichen französischen Doctor, wie endlich in dem thörichten Page und seiner eben so thörichten Frau, die sich gegenseitig betrügen, um ihre Tochter zu einer unnatürlichen Heirath zu zwingen, zuletzt aber eben so leicht, als der schwatzhafte Wirth um seine Pferde, betrogen werden, — in allen diesen Gegnern wie in seinen Spießgesellen Bardolph, Nym und Pistol tritt daher Falstaffen zwar ein hier und da geringeres Maß von Schwachheit und Verkehrtheit, aber auch ein weit geringeres Maß von Geist und

Witz gegenüber. Sie alle werden auf gleiche Weise geprellt und verspottet, und zwar gerade in dem Punkte, worin jeder seiner Meinung nach am stärksten und sichersten ist, der Friedensrichter Schaal in seinem Adels- und Beamtenstolze, Junker Schmächtig in seiner ritterlichen Liebenswürdigkeit, Herr und Frau Page in ihren fein ersonnenen Plänen mit ihrer Tochter, Fluth in seinem eifersüchtigen Ehe- und Hausregiment, der Wirth in seiner eingebildeten Schlauheit, der Pfarrer und der Doctor endlich in ihrer Streitlust und Dünkelhaftigkeit; alle ihre thörichten Pläne werden gleichermaßen zu Schanden; und so trifft alle dasselbe Loos, dem Falstaff verfallen ist.

Diesen eben so lächerlichen, an Geist aber viel schwächeren Gegnern gegenüber müßte Falstaff im Sinne der komischen Weltanschauung eigentlich den Sieg davontragen. Daß er dennoch unterliegt, daß seine Widersacher, wenn auch nicht durch Erreichung ihrer eigenen Zwecke, doch über *ihn* triumphiren, liegt nur darin, daß er sich selber ungetreu, nicht bloß eine grobe moralische Thorheit, sondern eine unermeßliche *Dummheit* begeht, indem er als Liebhaber auftritt. Seine Gegner zeigen offenbar mehr Klugheit, indem sie sich innerhalb ihrer eigenthümlichen Sphäre halten, während Falstaff die seinige verläßt, und sich in das Gebiet der bornirten, aber ehrbaren Bürgerlichkeit versteigt, in der er weder Geltung gewinnen, noch in seiner Art Fische fangen kann. Die gemeine Lebensklugheit aber ist eine Hauptmacht in der verkehrten Welt der Komödie. Andrerseits hat er wohl die Macht des Witzes, d. h. die andre Hauptmacht der komischen Welt, auf seiner Seite; aber nicht ganz, sondern nur zum Theil: es fehlt ihm hier der *unschuldige, absichtslose* Witz, der den Scherz um des Scherzes willen liebt. Dieser steht auf Seiten seiner Gegner, und bildet die Hauptwaffe der Frauen, die er durch seinen lasterhaften, absichtlichen Witz bethören will. Denn daß Falstaff die ganze Angelegenheit nur wie einen vielversprechenden Spaß, als ein Erzeugniß seines glücklichen Witzes betrachtet, geht aus der dritten Scene des ersten Akts zur Evidenz hervor. — Sonach erscheinen die Mächte, welche die verkehrte Welt der Komödie beherrschen, dergestalt vertheilt, daß Falstaff nothwendig den Kürzern ziehen muß.

Aus dieser Constellation der Verhältnisse, aus der Zusammenstellung der handelnden Personen, aus der Bestimmung ihrer

Charaktere und ihrer Beziehungen zu einander, woraus von selbst der Gang der Begebenheiten, die Anlage und Entwickelung der sich kreuzenden Intriguen hervorgeht, ergiebt sich nun auch von selbst die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee, die innere Einheit, von der der ganze Organismus des Dramas bestimmt, getragen, beseelt ist. In allen seinen Lustspielen nämlich faßt zwar Shakspeare das ganze Leben nur von seiner komischen Seite auf; in jedem derselben erscheint die Grundidee nur dargestellt durch die Mittel, die der Komödie eigenthümlich sind. Allein in unserm Drama fehlt vorzugsweise jede Beimischung von Ernst und ernsthaften Elementen, — die ernsthafte Liebe zwischen Fenton und Anna Page tritt völlig in den Hintergrund zurück, — das Ganze bewegt sich durchgehends auf dem Gebiete des Lächerlichen. Schon darum kann die Grundidee desselben nur eine besondere Seite der Idee des Komischen oder Lächerlichen selbst sein. Außerdem leuchtet von selbst ein, daß die eigentlichen Hauptfactoren, welche die Aktion in Gang setzen und erhalten, auf der einen Seite der lasterhafte, absichtliche Witz Falstaff's, auf der andern der harmlose, unschuldige Humor der lustigen Weiber von Windsor sind; zu diesen Hauptfactoren treten die Schelmereien und Neckereien, welche die übrigen Personen (der Wirth mit dem Dr. Cajus und dem Walliser Pfarrer, Frau Fluth mit ihrem eifersüchtigen Ehemanne, Fenton und Anne Page mit ihren Eltern und Freiern) unter einander treiben, als Nebenagentien hinzu. Auch in diesen Seitenpartien der Aktion wird das Rechte und Vernünftige, dasjenige, das eigentlich von vorn herein geschehen sollte, durch eine eben so scherzhafte als unschuldige Intrigue gegen die widerstreitenden Pläne der Unvernunft durchgesetzt. Ja in der Hauptnebenpartie, in der Intrigue, die sich um Anna Page dreht, werden sogar ebenfalls zwei überlästige Freier, deren Liebe gleichermaßen nur bloßer Schein ist, von dem Gegenstande ihrer Bewerbung selbst um das Ziel ihrer Wünsche betrogen, so daß hier selbst der äußere Stoff mit dem der Hauptaktion nahe verwandt erscheint. Ueberall also zeigt sich derselbe Grundgedanke als der eigentliche Hebel der Aktion, als das Motiv der dramatischen Entwickelung. Er ist zugleich die innere lebendige Einheit der mannichfaltigen Glieder des Ganzen, die Grundidee, die besondere Lebensansicht, die im Ganzen wie in seinen Theilen sich abspiegelt. Der Dichter stellt nämlich das

menschliche Leben von derjenigen Seite dar, von der es in Folge der menschlichen Schwachheit, Thorheit und Verkehrtheit durch und durch lächerlich erscheint, aber zugleich an dem Lächerlichen, an dem Scherze und Witze selbst ein Mittel in Händen hat, um sich gegen die Folgen der Thorheit und Verkehrtheit zu schützen, und zuletzt Alles in das rechte Geleise zurückzubringen. Aus dieser Anschauung, aus dieser Idee entfaltet sich das ganze Drama wie aus seinem innersten Lebenskeime.

Zugleich aber handelt es sich in ihm nicht bloß um eine Darstellung des menschlichen Lebens von seiner komischen Seite, sondern um eine satirische Darstellung des Komischen selbst, um eine Verspottung des Komischen durch das Komische. Letzteres, durch Falstaff repräsentirt, erscheint gleichsam in seiner Reflexion in sich selbst, in welcher es sich als komisch erkennt und sich selbst lächerlich macht, wie es lächerlich gemacht wird. Dieß mit dem vollen Bewußtsein darüber zu thun und geschehen zu lassen, ist ein eigenthümliches Moment des menschlichen Geistes, das zu Falstaff's Persönlichkeit wesentlich gehört, wenn es auch hier weniger als in Heinrich IV. hervortritt. Es zeigt sich aber auch nicht bloß in Falstaff, sondern es ist offenbar zugleich die Seele des ganzen Stücks. Denn was ist das Ganze anders als ein neckendes Spiel, in welchem Jeder den Andern zum Besten hat und seine thörichten Pläne lächerlich macht, in welchem also das Element des Komischen, das in der Intrigue liegt, durchgängig das Bewußtsein seiner Lächerlichkeit sich gegenüber hat, sich selber bloß stellt, sich selber verspottet? Faßt man es so auf, so gewinnt auch der seltsam phantastische Ausgang, den es nimmt und der für ein Stück, das durch und durch Intriguen-Lustspiel ist, so wenig zu passen scheint, seine künstlerische Bedeutung. Er entspricht m. E. insofern völlig der Grundidee des Ganzen, als darin das andre Element des Komischen, das wir das phantastisch-Komische genannt haben, sich gleichermaßen selbst verspottet. Denn daß hier das Phantastische, das ja nur nachgemacht und von Leuten wie Falstaff, dem Walliser Pfarrer u. s. w. gewiß nicht sehr täuschend nachgemacht wird, sich nur lächerlich machen kann, ja daß die handelnden Personen selber das Bewußtsein und die Absicht haben, in ihren wunderlichen Vermummungen sich selber zu belachen, ist schwerlich zu bezweifeln. So spielt gleichsam das ganze Stück und insbesondere Falstaff dieselbe

Rolle, welche Shakspeare sonst dem Clown oder dem Narren von Profession zu ertheilen pflegt: es ist gleichsam der in seine Elemente zerlegte Clown, jedes Element in selbstständiger, persönlicher Gestalt dargestellt und so situirt, daß es am andern sein Spiegelbild, sein Bewußtsein über sich selbst hat, und indem es das andere verspottet, zugleich selbst verspottet wird, jedes Element also in das Verhältniß der Satire zu den übrigen gesetzt.—

Aber auch noch von einer andern Seite her scheint mir das Stück wesentlich satirischer Art zu sein. Ich glaube nämlich, daß Shakspeare hier die Ritterschaft und die Form der Ritterlichkeit seines Zeitalters auf eine feine, unmerkliche Weise verspotten wollte. Schon seit dem 15ten Jahrhundert begann das Ritterthum in seinem wahren Kerne zu verfallen und auszuarten. Man denke nur an die luxuriösen Spielereien, das bloße Schein- und Maskenwesen, die leere Pracht und Ostentation, wozu es am Hofe der Burgundischen Könige und namentlich Karls IV. bereits herabgesunken war. Geist und Gemüth war entwichen; es war zum bloßen Schaugepränge, zu einem hohlen, phantastischen Formalismus geworden. Seitdem ging es in den verschiedenen Ländern verschiedene Formen der Entartung als eben so viele Momente des Processes seiner Auflösung durch. Während die Spanische Grandezza im 16ten Jahrhundert in jene Albernheiten ausschlug, welche Cervantes in seinem Don Quixote geißelt, wendete sich der mehr auf das Praktische und Reelle gerichtete und doch zugleich poetische Sinn der Engländer lieber auf äußern Luxus, sinnliche Lust und allerlei durch phantastische Abenteuer gewürzte Ausschweifungen. Davon zeugen einzelne, von der Geschichte aufbewahrte Züge aus der Lebensart des jungen Englischen Adels; ja es genügt, nur an die Art der Festlichkeiten zu erinnern, welche die Großen des Reichs veranstalteten, wenn die Königin deren Landsitze mit ihrem Besuche beehrte. In Falstaff's Charakter sehen wir das vollständige Portrait dieses in Sinnlichkeit und Genußsucht sich verlierenden Ritterthums; er ist der satirische Extrakt, in welchem alle Fehler und Schwächen desselben sich concentrirt haben, die noch vorhandenen besseren Bestandtheile aber herausgegohren sind. Schon in Heinrich IV. erscheint er als der direkte Gegensatz zu der edlen, in ihrem innersten Kerne zwar kräftigen und gediegenen, doch aber schon von der allgemeinen Krankheit angesteckten Ritterlichkeit des Prinzen. Zu den ersten

jugendlichen Heldenthaten des nachmaligen Eroberers von Frankreich bildet Falstaff dort die andere Seite dieses Heldenthums, das sich zugleich auch in einem gemeinsinnlichen, aber lustigen und abenteuerlichen Leben gefiel, worin der Prinz unstreitig der jungen Ritterschaft des Reiches mit gutem Beispiel voranging. Hier, in den lustigen Weibern von Windsor, ist die satirische Tendenz, die dort vor der historischen Objektivität der Darstellung in den Hintergrund zurückweicht, zu einem Hauptmomente geworden. Das ganze Stück trägt außerdem offenbar bei weitem mehr das Gepräge des Shakspeareschen Zeitalters; wäre nicht ein paar Mal zufällig vom tollen Prinzen von Wales und seinem Poins die Rede, so würden wir nur die Physiognomie zu erblicken meinen, die England unter seiner jungfräulichen Königin hatte, für die das Stück ohnehin zunächst geschrieben war. Eben so unverkennbar ferner ist ein gewisses Gewicht, das auf den Gegensatz zwischen dem Adels- und Bürgerstande gelegt ist. Falstaff pocht auf seine Ritterschaft; er meint den Bürgern eine Ehre anzuthun, wenn er ihre Weiber verführt, und erklärt sich zum Theil daraus den leichten Eingang, den er bei letzteren findet. Der Friedensrichter Schaal und sein Vetter Schmächtig können es in ihrer lächerlichen Eitelkeit nicht genug hervorheben, daß sie auch ein Stück Ritterschaft sind, und erscheinen insofern als Seitenstücke zu Falstaff. Auch der Zug, daß die angeblich edlen Herren, die den königlichen Hof erwarten wollen, den Wirth um seine Pferde prellen, so wie die lächerliche Duellscene zwischen dem Pfarrer und dem Doctor, ist nicht ganz zu übersehen. Der Bürgerstand rächt sich schlimm an Falstaff's Ritterschaft, und diese Ritterschaft erscheint nirgend kläglicher und unritterlicher, als eben hier, wo sie als schmutzige Wäsche in den Sumpf geworfen, als altes Weib durchgeprügelt und als phantastisches Waldgespenst gepeinigt und gezwickt wird. In der That lassen sich, wie mir scheint, in diesen drei Zügen eben so viele metaphorisch-satirische Geißelhiebe auf das damalige Ritterthum erkennen.

So aufgefaßt, treten die lustigen Weiber von Windsor in die nächste Beziehung zu Troilus und Kressida. In diesem Lustspiele ist auch von anderen Kritikern die satirische Tendenz anerkannt worden; nur hat man sich bei dieser Entdeckung zu voreilig beruhigt, und der tieferen Bedeutung des Ganzen nicht

weiter nachgeforscht. Es ist nicht bloß eine ergötzliche Satire auf das antike Ritterthum und Heldenwesen, etwa als Seitenstück zu der Falstaffiade gedichtet, um die edlen Herren des 16ten Jahrhunderts mit dem schlechten Troste zu beruhigen, daß es mit der Ritterlichkeit der alten Zeiten auch nicht viel besser gestanden habe. Das wohlfeile Vergnügen, das Große und Edle bloß zu verspotten, es in den Schmutz des Lebens hinabzuziehen, und mit Fingern auf die Flecken, die es davon trägt, zu zeigen, erlaubt sich Shakspeare nie. Hier hätte die Satire, wenn sie eben bloß Satire wäre, nicht einmal die Entschuldigung für sich, daß sie die schlimmen Sitten und den gesunkenen Geist der Zeit durch Vorhalten seines verzerrten Spiegelbildes bessern wolle. Wir müssen daher von vorn herein das Stück für ganz unbegriffen erklären, sobald man an der satirischen Tendenz desselben einseitig kleben bleibt.

Shakspeare benutzte hier vielmehr das satirische Element nur zur Darstellung einer höheren, man kann sagen, weltgeschichtlichen Anschauung. Wie mehrere seiner Lustspiele nicht bloß eine allgemeine, sondern auch im engern Sinne historische Bedeutung haben, sofern sie das Leben von Seiten seiner wichtigsten bürgerlichen und politischen Grundlagen innerhalb der komischen Weltanschauung darstellen, — man denke nur an den Kaufmann von Venedig, Maaß für Maaß, Cymbeline u. A. —; so erscheint hier die historische Bedeutung zum eigentlichen poetischen Kerne des ganzen Kunstwerks erhoben, und durchzieht dasselbe wie ein heller Glanzstreifen, der die Weltgeschichte selbst mit eigenthümlichem Lichte beleuchtet. Die Grundidee ist nämlich: den tiefen, durchgreifenden Gegensatz der Geistes- und Lebensbildung des (Griechischen) Alterthums gegenüber dem neuen Lebensprincipe des Christenthums besonders von der sittlichen Seite her, innerhalb der komischen Weltanschauung, zur Darstellung zu bringen. Dieß konnte nicht wohl anders geschehen, als durch eine nähere, vom sittlichen und zugleich komisch-poetischen Standpunkte ausgehende Beleuchtung der wesentlichen Basis, auf welcher die antike und namentlich die Griechische Lebens- und Geistesbildung ruht. Und das ist anerkanntermaßen die Homerische Poesie oder, was dasselbe ist, der Trojanische Krieg in seiner mythisch-poetischen Form, — d. h. die Idee der (plastischen) Schönheit, errungen und herausgeboren vom Griechischen Geiste in dem vermittelnden

Conflicte mit der verwandten Geistesbildung des Orients. Allein diese ewige Dichtung enthält trotz aller Idealität, vom streng sittlichen Gesichtspunkte aus betrachtet, offenbar ein entschieden unsittliches Element, oder wenn man will, die Form, in welche die Idee gekleidet ist, trägt für die höhere moderne Auffassung der sittlichen Verhältnisse einen häßlichen Flecken an sich. Das Ganze dreht sich der äußern Geschichte nach doch nur um die Wiedergewinnung eines ehebrecherischen, mit ihrem Buhlen davongelaufenen Weibes, deren unsittliche Handlungsweise eine ideale Schönheit oder etwa die Mitwirkung der Götter (Aphroditens) auf keine Weise entschuldigen kann; im Gegentheil durch eine solche Mitwirkung tritt die Unsittlichkeit, an der selbst die Götter Theil nehmen, nur in noch stärkerem Maaße hervor. Helenas Entführung verdiente nicht den großen Rachekrieg der Griechischen Fürsten; denn die Ehre des Griechischen Volks war nicht sowohl durch Paris, als vielmehr durch Helena selbst gekränkt. Gegen einen Krieg, der eine solche Veranlassung und ein solches Ziel hat, lehnt sich daher das sittliche Bewußtsein der neueren Zeit auf, sobald es unbefangen und noch nicht vom Dunste einer Alles vergötternden philologischen Gelehrsamkeit getrübt ist; und noch mehr muß es sich verletzt fühlen, wenn späterhin dieselbe Helena, die zehn Jahre hindurch das ehebrecherische Bett eines Paris schmückte, mit ihrem beleidigten Gatten wieder vereinigt, in Glück und Frieden, wie wenn gar nichts geschehen wäre, als Herrscherin von Lacedämon auftritt. Freilich hatten die Griechen einen anderen Begriff von der Ehe und der Bestimmung des weiblichen Geschlechts; das wissen wir alle und wird auch wohl Shakspeare gewußt haben; aber eben daß sie solche Begriffe hatten, ist das Unsittliche an der Sache. Darin zeigt sich die Schattenseite des Griechischen Alterthums: das Princip eines sinnlichen, wenn auch gleichsam idealisirten Eudämonismus, welchem das Schöne zum absoluten Privilegium erhoben, höher galt als das Gute und Wahre, und über welchen nur einzelne philosophische Geister sich erhoben, ohne doch einen andern festen Standpunkt gewinnen und den Geist des Volks zu sich hinaufziehen zu können. —

Von dieser Seite nun, welche, weil sie die sittliche, auch die historisch wichtigste ist, faßt hier Shakspeare das Griechische Alterthum auf. Er macht die wesentliche Grundlage desselben, den Trojanischen Krieg zum Gegenstand seiner Dichtung; läßt

aber — von seinem Gesichtspunkte aus mit Recht — jene ideale Bedeutung desselben fallen, und stellt ihn mehr in seinem thatsächlichen Verlaufe, aber freilich mit einigen Modificationen dar. Den Homerischen Helden ist ihre poetische Idealität völlig abgestreift; ihre sittlichen Schwächen dagegen, die Homer zwar andeutet, aber im Griechischen Sinne meist als Tugenden bezeichnet, treten im schärfsten Lichte hervor. Der Vorzug der körperlichen Heldenkraft, der bei Homer stets die erste Rolle spielt, erscheint daher hier nur wie das rohe, plumpe Recht des Stärkeren, wie er denn, losgelöst von der Sittlichkeit und der Herrschaft des Geistes, in der That nichts besseres ist. Agamemnon pocht auf den leeren Titel seiner obersten Feldherrngewalt, die er (im Grunde auch bei Homer) nicht hat, da jeder der bedeutenderen Griechischen Fürsten macht, was er will. Seine Würde ist bloßer Schein, und muß sich zu allerlei Kniffen und Pfiffen erniedrigen, um zum Ziele zu kommen. Menelaos ist der unkluge, gutmüthige Tropf, der seine Hahnreischaft als Kriegspanier aufstecken und durch die ganze Welt wehen läßt. Nestor, «die alte Chronik», weiß nur seine verschimmelte Weisheit und seine alten Geschichten, die Niemand mehr hören will, immer von neuem auszukramen. Ulysses erscheint ganz wie bei Homer als der feine, erfinderische Schlaukopf, der die Andern unmerklich nach seinem Willen zu lenken weiß, nur daß hier seine klug ersonnenen Anschläge meist ohne Erfolg bleiben. Eben so ist Ajax, wie bei Homer, der gewaltige Recke, an körperlicher Heldenstärke der erste neben Achill, nur wird seine trotzige Plumpheit, Geistlosigkeit und Aufgeblasenheit bei weitem stärker hervorgekehrt. Am schlimmsten kommen Diomedes, Achill und Patroklus weg. Jener scheint sich wenig um den Krieg zu kümmern, und hat nur das Amt, hübsche Dirnen von wohlfeiler Tugend herbeizuschaffen, und ihren früheren Liebhabern abspenstig zu machen. Achill hat sich wegen seines verrätherischen Liebesverhältnisses mit einer trojanischen Königstochter, die hier Shakspeare an die Stelle der Briseis setzt, vom Kampfe zurückgezogen, und treibt mit Patroklus und Thersites Possen in seinem Zelte, wird aber doppelt wortbrüchig, indem er zuletzt, nach dem Tode des Patroklus, wider sein Versprechen doch an der Schlacht Theil nimmt. Seine Heldengröße ist bloßer Schein und Betrug: nur durch einen hinterlistigen Ueberfall gelingt es ihm mit Hülfe seiner Myrmidonen den waffenlosen

ausruhenden Hektor zu tödten. Patroklus endlich ist eben nur «Achills Troddel», und weiter gar nichts. Der Vorzug edler Ritterlichkeit fällt hier ganz auf die Seite der Trojanischen Helden, obwohl auch in Troja die Unsittlichkeit zu Hause ist. Jenes hat seinen Grund wohl weniger in dem Vorurtheil des Mittelalters, das für das unterliegende Troja Partei nahm, weil Aeneas als Stammvater Roms betrachtet wurde; Shakspeare bedurfte vielmehr nur eines Gegensatzes gegen das Griechische Heldenleben, um dieses desto deutlicher in seiner sittlichen Blöße herauszustellen. Denn sein Hauptzweck war entschieden darauf gerichtet, jenes unsittliche Element, das in der Homerischen Poesie liegt, innerhalb der komischen Weltanschauung zur klaren lebendigen Anschauung zu bringen. Daher die starken Ausdrücke, mit denen der feige und schmähsüchtige, aber witzige Thersites den ganzen Feldzug charakterisirt, und welche durch öftere Wiederholung Gewicht erhalten *). Daher das schnöde Einverständniß zwischen Achill und der feindlichen Königstochter, womit Shakspeare unbewußt in die Griechische Heldensage gewissermaßen hineingedichtet hat, indem ein nachhomerischer (Cyklischer) Epiker den Achill in Liebe zur Helena entbrennen läßt, und daraus ein Motiv für die weiteren Schicksale des Krieges macht. Daher endlich die näher entwickelte Liebesgeschichte des treuen Troilus und der falschen, wollüstigen Kressida, welche, obwohl nicht der eigentliche Mittelpunkt, dem Stücke seinen Namen gegeben hat, weil sie, modificirt, die Geschichte des Menelaus und seiner ungetreuen Gattin wiederholt. Der Kuppler Pandarus spielt dabei dieselbe Rolle, die Aphrodite bei Paris und Helena übernommen hatte; er schließt — in seiner Ironie — das Ganze mit der platten Moral, daß das Kupplerhandwerk niemals gut thue und schlechten Lohn eintrage. — So parodirt, wie Tieck sagt, das Gedicht mit Bewußtsein das antike Ritterthum, die hohe politische Weisheit, welche sich selber überspringt, die scheinbare Liebe und selbst das Unglück, und der Chorführer Thersites behält vollständig Recht, — aber nicht bloß, wie Tieck will, für den rohen Sinn,

*) Z. B. Akt II, Sc. 3.: „Ueber alle die Lumpigkeit, alle die Gaukelei, alle die Nichtswürdigkeit! die ganze Geschichte dreht sich um einen Hahnrei und eine Hure; ein hübscher Gegenstand, um Parteiung und Ehrgeiz aufzuhetzen, und sich daran zu Tode zu bluten" u. s. w.

sondern weil er in der That Recht hat, freilich aber nicht von seinem, doch von dem höhern sittlichen Gesichtspunkte des Dichters aus. —

Hat die Satire so guten Grund in dem Gegenstande selbst, so hat sie auch volle poetische Berechtigung. Ihre Bedeutung steigt mit der Größe und Wichtigkeit des Stoffes; und wie bewundert das antike Leben, die antike Kunst und Poesie in Shakspeare's Zeitalter war, wie die Liebe und Nachahmung derselben alle Klassen des Volkes und alle Gebiete des Lebens zu durchdringen begann, ist bekannt und haben wir oben durch einige historische Züge dargethan. Der tiefblickende Shakspeare verkannte unstreitig nicht die große wohlthuende Wirkung, welche die nähere Befreundung mit der hohen Cultur des Alterthums auf die Ausbildung des christlich-europäischen Geistes damals schon gehabt hatte und später noch mehr haben konnte und würde. Aber er sah mit prophetischem Auge auch die dunkeln Abgründe, den tiefen Riß im religiösen und sittlichen Leben vor sich, der unvermeidlich erfolgen mußte, sobald der christliche Geist jener nachahmenden Bewunderung einseitig sich überließ. Dann mußte er wenigstens vorübergehend auf den niederen Standpunkt der Religion und Sittlichkeit herabsinken, den das Alterthum einnahm, was ja, wenn wir den Charakter des 18ten Jahrhunderts näher betrachten, in der That erfolgt ist. Aus diesem Sehergeiste heraus, der das Dunkel kommender Jahrhunderte wie die Nebel einer fernen Vergangenheit mit gleicher Klarheit durchschaut, schrieb Shakspeare seine bedeutungsschwere Satire auf das Homerische Heroenthum. Er wollte nicht das Hohe niedrig, das Große klein machen, noch weniger die poetische Würde Homers oder der Heldendichtung überhaupt anfechten. Wohl aber wollte er warnen vor jeder Ueberschätzung, der der Mensch so gern sich überläßt, und die, sobald er dabei das göttliche, ewige Ziel der Menschheit, vollendete Sittlichkeit, aus den Augen verliert, schon selbst sündhaft ist; er wollte zugleich die allgemeine Wahrheit zur lebendigen Anschauung bringen, daß alles bloß Menschliche, auch wenn es verklärt ist vom Nimbus einer poetischen Idealität und einer mythischen Vergangenheit, doch aus der Vogelperspektive der wahren sittlichen Idealität nur sehr klein erscheint. Dieß, kann man sagen, ist die Grundidee des Ganzen (abgesehen von seiner satirischen Tendenz): eine Anschauung oder vielmehr Her-

abschauung auf das menschlich Hohe und Große, das am meisten Geltende und Verherrlichte, von jener Höhe wahrer sittlicher Idealität, wie sie dem Menschen das Christenthum vorbildlich hinstellt. — So angesehen, wird man das Stück wohl nicht mehr seltsam finden können; seine Bedeutung ist eben so klar als tief. —

Schließlich kann ich nicht unterlassen noch die Vermuthung auszusprechen, daß Shakspeare bei der Bearbeitung dieses Stoffes noch eine besondere, ihn selbst und seine Kunst betreffende Absicht im Hintergrunde gehabt habe. Man weiß, daß Ben Jonson, als Mensch sein Freund, als Dichter dagegen sein Widersacher, sich's zum Ziel seiner kritischen und dichterischen Thätigkeit gesetzt hatte, die antike Bildung der dramatischen Kunst nach den freilich mißverstandenen Regeln des Aristoteles in's Leben zurückzuführen, und danach das national-Englische Drama umzuformen. Shakspeare, obwohl vielfach angegriffen, hat sich doch niemals öffentlich und unmittelbar auf den Streit eingelassen. Er verschmähte es, unstreitig weil auf dem theoretischen Gebiete durch ein vages, abstraktes Raisonnement sich nichts entscheiden ließ. Wohl aber war den Pfeilen der Gegner die Spitze abgebrochen, sobald auf schlagende Weise dargethan war, wie Geist und Charakter, Sitten und Lebensformen des Alterthums wesentlich verschieden seien von dem Sinne und der Anschauungsweise der neueren Zeit. Dann mußte es ja als ein widersinniges Beginnen erscheinen, die fremden antiken Kunstprincipien auf die neuere Poesie übertragen zu wollen. Und wie konnte der Dichter Shakspeare jenen Beweis bündiger, treffender und überzeugender führen, als wenn er ihn, in einer Dichtung verkörpert, vor Aller Augen hinstellte? — Nur erwarte man nicht, eine solche Nebenabsicht, wenn sie der Dichter hegte, auch recht fingerdick herausgestrichen zu finden. Dadurch würde das Kunstwerk als solches vernichtet worden sein, und Shakspeare hatte eine zu hohe Meinung von der Würde der Kunst, um sie je in seinen Privatnutzen verwenden zu wollen. So viel war ihm der ganze, bloß temporäre Streit nicht werth, um ein unsterbliches Dichterwerk daran zu verschwenden. Nur Ein vereinzelter Zug ließe sich vielleicht als leiser, bloß dem Eingeweihten verständlicher Fingerzeig geltend machen. Ich meine die Stelle Akt II, Sc. 2, wo Hektor dem Paris und Troilus vorwirft, daß sie die Streitfrage, ob

Helena auszuliefern sei oder nicht, nur oberflächlich erörtert hätten:

— — nicht ungleich der Jugend,
Die Aristoteles unfähig hielt
Zum Studium der Moralphilosophie.

Die Worte haben zwar schon an sich ihren Werth des komischen Effekts wegen. Dennoch dürfte wohl dieses anscheinend so unpassende, nur durch einen himmelschreienden Anachronismus herbeigezogene Citat einen satirischen Geißelhieb auf Shakspeare's pedantische Gegner enthalten, welche sich überall ohne Sinn und Verstand auf ihren Aristoteles beriefen, und schon Alles gewonnen zu haben meinten, wenn sie nur irgend ein unbedeutendes Wort von ihm aufgefischt, zu Markte bringen konnten.

Ist meine Vermuthung richtig, so wird auch die äußere Geschichte des wunderbaren Dramas dadurch einiges Licht gewinnen. Gedruckt erschien es in zwei Quartausgaben von 1609, beide von demselben Buchhändler verlegt, die eine mit der Bemerkung im Vorwort, daß es nie zuvor gespielt worden, die andere mit dem gebräuchlichen Zusatze zum Titel, «as it was acted by the Kings Majesties Servants at the Globe». In der Stationers-Hall findet sich dagegen schon unter dem 7ten Februar 1603 ein Troilus und Kressida, zwar ohne Shakspeare's Namen, aber als gespielt von des Lord Chamberlain's Truppe, eingetragen. Der letztere Umstand und eine Anspielung in Dekkers Satiromastix, der im J. 1602 erschien, macht es wahrscheinlich, daß dieses Stück unser Troilus und Kressida gewesen. Danach müßte es schon 1601 oder Anfangs 1602 auf der Bühne erschienen sein. Das war aber gerade die Zeit, als B. Jonson mit seinem Poetaster und überhaupt mit seinen Angriffen gegen das Volkstheater zu Gunsten des antiken Dramas auftrat. Während also Dekker an seinem Satiromastix arbeitete, wird Shakspeare etwas früher oder schneller durch Troilus und Kressida B. Jonson geantwortet haben, wahrscheinlich indeß nur in einem ersten raschen Entwurfe des Ganzen. So mag das Stück ein oder zwei Mal im kleinen Wintertheater von Black-Friars oder, wie Tieck will, nur bei Hofe aufgeführt, auch zum Druck verordnet, später aber, als B. Jonson, wie wir sahen, geschlagen und das Interesse an dem Streite für's Erste verraucht war, vom Dichter selbst zurückgenommen worden sein. Allein um 1608 wurde B. Jonson und seine Par-

tei wieder mächtiger und mächtiger. Da also arbeitete Shakspeare das ältere Stück wahrscheinlich gänzlich um, und so wurde es den erwähnten beiden Quartausgaben einverleibt, der ersten, noch ehe es auf der Bühne erschienen, der zweiten, (die nur durch die Veränderung des Titelblatts und der Vorrede von der ersten sich unterscheidet), nachdem es auf dem Globus gegeben war. In der Gestalt also, in der wir es gegenwärtig besitzen, würde ich es in's J. 1608—9 setzen.

Die «Lustigen Weiber von Windsor» dürften dagegen bereits 1600 oder 1601 geschrieben sein. Denn das Stück findet sich unter dem 18ten Januar 1602 in den Büchern der Stationers eingetragen, und daß es nicht viel früher entstanden, dafür läßt sich außer der Sprache und dem Charakter des Ganzen auch der äußere Umstand geltend machen, daß es unter den zwölf Stücken, die Meres namhaft macht, nicht mit aufgeführt ist. Die Gründe, warum es Chalmers ins J. 1596 vor Heinrich IV. verweist, sind von Drake hinlänglich widerlegt. Neuerdings hat es Knight (**Pictorial Edit. of Sh. Vol. III.**) gar bis in's Jahr 1592 zurücksetzen wollen, indem er in dem Deutschen Herzog, dessen Leute den Wirth um seine Pferde prellen, eine Anspielung auf die Reise des Prinzen Friedrich von Würtemberg nach England, die 1592 fiel, zu finden glaubte. Allein die Hypothese ist schon darum unzulässig, weil das Stück nothwendig nach Heinrich IV. entstanden sein muß, wie Halliwell (a. O. S. XVIII. f.) zur Genüge dargethan hat. Außerdem ließe sie sich nur halten, wenn die Quartausgabe von 1602 den ersten jugendlichen Entwurf des Dichters enthielte, was aber mehr als zweifelhaft ist.

Woher endlich Shakspeare den Stoff zu den beiden Komödien entlehnt habe, scheint mir hier ziemlich gleichgültig. In beiden ist die Erfindung zu sehr Nebensache, hier Falstaff's Charakter, dort die Anschauung vom Wesen des klassischen Alterthums zu sehr Hauptsache. Zu den lustigen Weibern von Windsor hat Halliwell (a. O. S. 75 ff.) alle die verschiedenen Novellen und Erzählungen gesammelt, die dem Dichter einzelne Züge oder Situationen geliefert haben könnten. Allein weder eine einzelne derselben noch ihre Gesammtheit kann als Quelle des Stoffs betrachtet werden. So lange keine näher liegende Quelle nachgewiesen ist, muß er für Shakspeare's eigene Erfindung gelten. — Zu

Troilus und Kreſſida bieten ſich verſchiedene Werke dar, aus denen Shakſpeare den Stoff genommen haben könnte: vielleicht aus einem älteren Stücke von Th. Dekker und H. Chettle, das Henslowe in ſeinem Tagebuche unter dem 7ten und 16ten April 1599 erwähnt; vielleicht aus der «dialogartigen Ballade», die nach den Buchhändler-Regiſtern 1581 gedruckt werden ſollte; wahrſcheinlich aus Chaucer's fünf Büchern von «Troylus and Creseyda», von denen die letzte Ausgabe 1602 erſchien (Collier's Shakspeare VI, 5.).

III.

Shakſpeare's hiſtoriſche Dramen.

Bei Betrachtung der dreizehn Dramen, die wir unter dieſem Namen zuſammenfaſſen, kommt es vor Allem darauf an, zunächſt den Begriff eines hiſtoriſchen Dramas im Shakſpeareſchen Style feſtzuſtellen. Zuvörderſt leuchtet ein: nur diejenige Dichtung kann den Namen hiſtoriſch verdienen, welche nicht etwa willkührlich mit dem geſchichtlichen Stoffe ſchaltet, ihn nicht als bloßen Stoff betrachtet und durch freie Umbildung zu ihren Zwekken verwendet, ſondern vielmehr ein treues, im Weſentlichen unverändertes Abbild der wirklichen Geſchichte liefert, wie Shakſpeare überall thut. Damit ſcheint es, als gebe die Poeſie ihre Selbſtſtändigkeit auf, und mache ſich zur bloßen Dienerin der Geſchichte. Gleichwohl geſchieht dieß, ſobald das hiſtoriſche Drama nur wahrhaft hiſtoriſch iſt, entweder gar nicht, oder doch nur in dem Sinne, in welchem es geſchehen ſoll, in welchem Alles, was iſt, dem ewigen Zwecke der Weltgeſchichte dient. Der Zweck einer hiſtoriſchen Dichtung kann nämlich nur ſein, die hiſtoriſche Idee, die in einem Kreiſe von Thatſachen als deren verborgenes Lebensprincip waltet, d. h. die innerſte, tiefſte Bedeutung der geſchichtlichen Begebenheiten und damit das wahre, eigenſte Weſen der Weltgeſchichte in klarer, künſtleriſcher Anſchauung darzuſtellen. Die hiſtoriſche Idee iſt aber ihrem wahren Inhalte nach nothwendig ſtets auch poetiſch: denn ſie kann nur Moment der ſich entwickelnden Idealität des menſchlichen Geiſtes und Lebens ſein, ſie kann nur eine Stufe bezeichnen in dem unendlichen Proceſſe, in welchem das menſchliche Daſein ſein wahres Weſen, das zugleich ſeine ideale Schönheit iſt, herausbildet, ſeinen ewigen Zweck realiſirt, ſein ihm immanentes Ziel erreicht: denn dieſer

Proceß ist eben die Weltgeschichte selbst. Und indem die historische Idee nach diesem ihrem poetischen Inhalte zugleich zum gestaltenden Lebensprincipe des Dramas gemacht wird, erhält nicht nur sie selbst sondern auch die dramatische Dichtung die künstlerische Form, die Form der Schönheit, welche dem Ganzen erst das Gepräge des Kunstwerks aufdrückt. Mithin bemächtigt sich die Poesie, indem sie die historische Idee ergreift, nur ihres rechtmäßigen Eigenthums; sie achtet, indem sie den historischen Stoff, soweit er die Idee ausdrückt (und nur insoweit ist er wahrhaft historischer Stoff), respectirt, nur ihre eignen Gesetze; sie dient, indem sie der Geschichte sich fügt, nur ihrem eignen Wesen und Zwecke, d. h. sie ist so frei, als sie nur sein kann, ohne sich selber ungetreu zu werden. Die historische Idee ist der Punkt, in welchem die unantastbare Selbstständigkeit der Geschichte, — mit deren Vernichtung das historische Drama aufhört, historisch zu sein, — und die eben so unantastbare Freiheit der Poesie, — mit deren Vernichtung sie aufhört poetisch zu sein, — sich begegnen: durch die historische Idee allein ist das historische Drama möglich. Es versteht sich von selbst, daß mit dem Festhalten an der historischen Idee, auch alle diejenigen Momente, Charaktere, Thatsachen und Ereignisse, in denen die historische Idee sich geschichtlich verwirklichte, mit gleicher Treue festgehalten werden müssen: es ist nicht nur unzweckmäßig, sondern sinnlos und die poetische Wirkung selbst vernichtend, uns etwa den Herzog von Alba in der Gestalt eines Marquis Posa vorführen zu wollen. Es versteht sich aber eben darum nicht minder von selbst, daß der Dichter über Alles, was von der historischen Idee unberührt geblieben, wie die zufälligen Nebenumstände der Handlung, die individuellen, willkührlichen Eigenheiten der Charaktere, die zeitlichen und räumlichen Entfernungen u. dergl., kurz über die ganze Sphäre des historisch Zufälligen und Willkührlichen volle Freiheit behält und es beliebig umändern oder weglassen kann, ohne darum unhistorisch zu werden: denn Dinge, welche historisch so, aber auch anders sein konnten, können auch poetisch so oder anders sein. Es versteht sich endlich gleichermaßen von selbst, daß weder die Geschichte noch irgend eine Macht der Welt den Dichter zwingen kann, die historische Wahrheit zu respektiren; die Geschichte steht nicht höher als die Poesie und hat keine Macht über letztere, außer sofern die Poesie selber ihr Moment ist. Aber wenn der Dichter

in einem historischen Stoffe die historische Idee nicht zu finden oder sie nicht in ihrer historischen Verwirklichung poetisch darzustellen vermag, so hat er kein Recht, sein Drama ein historisches zu nennen, oder was dasselbe ist, seinen Figuren und Handlungen historische Namen zu geben: die Geschichte kann ihn vor dem Richterstuhl jener Wahrheit, die eben so sehr poetisch als historisch ist, der Unwahrheit anklagen, welche eben so sehr ein Vorwurf für die poetische als für die historische Darstellung ist. —

Ist sonach das historische Drama weder bloße Dramatisirung eines beliebigen historischen Stoffes noch freie Dichtung mit historischen Namen, sondern dramatische Darstellung einer historischen Idee in deren geschichtlicher Verwirklichung, so fällt nach Shakspeare's Begriffe vom Wesen des Dramas (Vergl. oben S. 289) Sinn und Zweck des historischen Drama's im Wesentlichen mit der Idee der dramatischen Kunst überhaupt zusammen. Allein jener Zweck kann im historischen Drama nicht auf dieselbe Weise erreicht werden wie in der freien dramatischen Dichtung. Letztere, welche ihren Stoff frei wählt oder doch selbstständig ihren Zwecken gemäß gestalten darf, kann die welthistorische Idee so innig mit den Charakteren der handelnden Personen und den besonderen Motiven der dramatischen Entwickelung verweben, daß hier das epische und lyrische Element völlig in Eins zusammengehen, daß die Objektivität der That und ihre Bedeutung unmittelbar, ganz und vollständig, in der Subjektivität der Handelnden und umgekehrt sich abspiegelt. In der wirklichen Geschichte dagegen waltet ein Fortschritt der Entwickelung nach allgemeinen Zwecken und Principien, welcher weit über das Leben und die Wirksamkeit des einzelnen Subjekts hinausgeht. In diesen Gang kann zwar das Subjekt mit freier Selbstbestimmung fördernd oder hemmend eingreifen; durch die Thätigkeit des Einzelnen ist zwar der Fortschritt der Weltgeschichte selbst bewirkt und bedingt. Aber dennoch ist diese Thätigkeit nur ein einzelnes integrirendes Glied im Organismus des Ganzen; letzterer schreitet fortwährend weiter; es kommt zu keinem wirklichen Abschlusse zugleich mit der vollendeten Thätigkeit des Einzelnen; nur mehr oder minder bedeutsame, obwohl immer auch mehr oder minder willkührliche Einschnitte treten bei der Betrachtung der Geschichte in ihr hervor. Darum muß im historischen Drama, sofern es wirklich historisch sein soll, nothwendig die subjektive

Seite des Geistes, die Bedeutung der handelnden Charaktere für das Ganze der Action und mithin das lyrische Element der dramatischen Kunst, mehr in den Hintergrund zurücktreten; das epische Element muß, zufolge der höheren Macht und Geltung jenes allgemeinen Organismus der objektiven welthistorischen Entwickelung, nothwendig ein gewisses Uebergewicht gewinnen. Umgekehrt erhält man das s. g. bürgerliche, meist rührende, sentimentale Schau- oder Trauerspiel, wenn die dramatische Dichtung mehr vom allgemeinen objektiven Organismus der Weltgeschichte sich losreißt, in einem engen, bestimmt abgegränzten Kreise sich bewegt, die Macht der Subjektivität mehr walten läßt und die tragische Entwickelung des Ganzen allein von der Sinnes- und Handlungsweise der einzelnen Personen abhängig macht, kurz wenn sie die lyrische Seite der dramatischen Kunst hervorkehrt und an die Spitze stellt.

Was hiernach das historische Drama an vollendeter dramatischer Durchbildung, namentlich in formeller Hinsicht, verliert, das gewinnt es auf der andern Seite reichlich wieder dadurch, daß es seiner Natur nach nicht bestimmt in sich abgeschlossen ist, sondern durch jenes epische Uebergewicht gleichsam über sich selbst hinausgreift, sich von selbst an ein zweites und drittes Drama anschließt, und so zum besondern Momente eines lebendigen, organischen Ganzen wird, welches die Weltgeschichte nach Art des Epos in weiterer Ausdehnung, in großartigeren Maaßen und Verhältnissen darzustellen vermag. Sofern nämlich die allgemeinen objektiven Zustände der Völker, in denen zunächst die leitenden Ideen der Weltgeschichte sich ausdrücken und die Hauptmotive der weiteren historischen Entwickelung ruhen, überall die subjektive Wirksamkeit der Einzelnen überleben, und also z. B. an die Absetzung Richards II. unmittelbar die Regierung Heinrichs IV. sich anschließt, ohne daß dadurch sogleich die allgemeine politische Lage Englands in ihren Grundbedingungen geändert würde; — so weist eben deshalb jedes ächt historische Drama unmittelbar auf ein folgendes hin, es erscheint seiner Natur nach nur als das einzelne Glied einer Kette, welche von jenen allgemeinen Grundbedingungen, Zuständen und Verhältnissen des historischen Lebens in ihrer fortschreitenden Entwickelung gebildet wird. In einem solchen Cyklus, wozu die historisch-dramatische Dichtung sich von selbst gestaltet, wird uns das Allgemeine, der

Geist und Charakter ganzer Völker und Zeiten, der sonst nur in der Sinnes- und Handlungsweise der Einzelnen sich ausdrücken läßt, näher und unmittelbarer vor Augen gerückt; der Staatsverband, die Nationalität, ja die Menschheit selbst tritt klarer und bestimmter in lebendiger Persönlichkeit als frei sich selbst bewegender Organismus mannichfaltiger, selbstständiger Glieder hervor; das unendliche Kunstwerk der Weltgeschichte, wie es unter der Hand seines ewigen Meisters sich bildet, entfaltet sich in schärferen Umrissen vor unsern Blicken. In dem weiteren Kreise der Zeit und des Raumes, der sich damit eröffnet, gewinnt dann auch die subjektive Thätigkeit des Einzelnen wiederum an Kraft und Bedeutung. Indem die That sich uns darstellt, wie sie, in ihren Wirkungen und Folgen fortbestehend, weit über das Leben ihres Urhebers hinausgreift, erkennen wir erst ihren innersten Kern; wir schaudern vor den langen, schweren, furchtbaren Wirkungen dessen, was, anscheinend klein und unbedeutend, ein kurzer Augenblick geboren hat; und nirgend tönt uns mächtiger die Mahnung in die Seele, daß der Mensch nicht stirbt mit seinem irdischen Hinscheiden, sondern in seinen Thaten auch ohne sein Wollen und Wissen fortlebt.

Die wirkliche Geschichte ferner ist an sich in ihrer Totalität weder tragisch noch komisch; sie wird es nur durch die poetische Anschauung, zu welcher der menschliche Geist die besondern Momente jener Totalität zusammenfaßt. Die tragische Vernichtung wie die komische Paralyse der Lebensthätigkeit des *Einzelnen* haben in ihr keine selbstständige Geltung; sie zählen nur mit als besondere Momente des organischen Ganzen, und gelten nur so weit, als sie auf letzteres und dessen Entwickelung Einfluß haben. Das *Ganze*, obwohl es nach seinen verschiedenen Seiten hin bald tragisch, bald komisch sich zeigt, kann doch selbst weder als Tragödie noch als Komödie gefaßt werden; weil beide Seiten nur *innerhalb* desselben liegen, so muß es selbst nothwendig über beide erhaben sein. Die Weltgeschichte als Ganzes hat ja an sich keine poetische, sondern nur ihre eigne, d. h. eine durchaus *historische* Physiognomie; sie zeigt ein Angesicht und eine Ansicht, welche die religiöse, sittliche, künstlerische Betrachtung in sich begreift: sofern der wahre Zweck der Weltgeschichte über das endliche und zeitliche Dasein der Menschheit hinübergreift, so ist in ihr jene ganze und volle Wahrheit der Weltanschauung zu

lesen, welche das einzelne Subjekt nur als organisches Glied der ganzen Menschheit, und letztere nicht bloß von Seiten ihres irdischen Daseins und dessen Beziehungen zu Gott auffaßt, sondern von Seiten ihrer ewigen, wesentlichen Einigung mit Gott, wozu sie von Ewigkeit her bestimmt ist. Hier vereinigt sich mithin der tragische Untergang des Edlen, Großen und Schönen wie die komische Paralyse der menschlichen Schwäche, Kleinheit und Hinfälligkeit in dem Einen Gedanken, daß alles Menschlich-Weltliche untergehen müsse, um in Gott zum wahren unendlichen Leben zu gelangen. Hier übt also der tragische Untergang des Einzelnen nicht mehr seine volle Gewalt, weil ja das Ganze in unmittelbarer Lebendigkeit bestehen bleibt; hier hat die komische Paralyse der Schwächen und Thorheiten der Einzelnen nicht mehr ihr volles Gewicht, weil ja das Ganze in dauernder Kraft und Größe sich zeigt.

Diese historische Weltanschauung aber, worin die tragische und komische als besondere Seiten in ihrer organischen Einheit zusammengefaßt sind, wird eben dadurch in einem höhern Sinne poetisch. Denn sie trägt das Poetische beider Seiten in sich; sie stellt die Wahrheit nicht unter der Form einer besondern Anschauungsweise, nicht in ihre beiden Hauptmomente auseinanderfallend, sondern in ihrer ganzen Fülle und Lebendigkeit dar. Das historische Drama zeigt nicht nur, wie der Einzelne, durch das tragische Pathos geläutert, aus Leiden und Untergang zu verklärter Gestalt, zur Gestalt idealer Schönheit, die aber immer nur eine individuelle, subjektive ist, sich erhebt; sie zeigt nicht nur, wie aus der komischen Paralyse der menschlichen Thorheiten und Verkehrtheiten das Gute und Wahre in der Gestalt der Anmuth und Grazie, d. h. in der Form der schönen Bewegung oder der bewegten Schönheit hervorgeht; sondern sie zeigt zugleich, wie ganze Völker und in ihnen die Menschheit selber durch das tragische Pathos und die komische Paralyse in eine höhere, idealere Gestaltung des ganzen menschlichen Lebens hineinwachsen, und wie damit die allgemeinen, objektiven Grundlagen, Verhältnisse, Institutionen des menschlichen Daseins in fortschreitender Entwickelung sich der Form der Schönheit annähern, sowohl der Schönheit des ruhigen Seins wie der Schönheit der ineinandergreifenden Bewegung. Die historische Dichtung in ihrer cyklischen Gestalt vereinigt mithin nicht nur die ernste, erha-

bene Schönheit der Tragödie mit der leichten spielenden Grazie der Komödie, sondern sie geht zugleich über diese Formen der Schönheit, die immer nur die einzelne Persönlichkeit in verklärter Gestalt zeigen, hinaus, und gewinnt eine Schönheit von größerer und allgemeinerer Bedeutung. Denn die Sitten und Institutionen einer Nation, Staat und Kirche und das Verhältniß der Völker unter einander tragen ebenfalls ein Ideal als treibendes Princip ihrer Bildung in sich, das, zur Gestalt gebracht, die höchste, geistigste Schönheit ist, durch die jede Schönheit des Einzelnen bedingt, in der jede Schönheit des Einzelnen als Moment enthalten ist. Dieses Ideal und seine Gestalt mit ahnender Seele zu errathen und durch den cyklischen Körper des historischen Dramas wie durch seine einzelnen Glieder hindurchschimmern zu lassen, ist das große, welthistorische Amt des Dichters der Geschichte.

Während ferner die Tragödie den menschlichen Geist und seine Freiheit mehr von Seiten der in ihm selbst liegenden Nothwendigkeit, die Komödie mehr von Seiten seiner subjektiven Selbstbestimmung oder Willkühr darstellt, faßt die historische Dichtung wiederum beide Seiten zusammen. Indem sie den unaufhaltsamen Fortschritt des Menschengeschlechts zu seinem wahren Ziele aufdeckt, zeigt sie in unmittelbarer Erscheinung die wahre objektive Freiheit des menschlichen Geistes, die eben nichts anderes als der innere Zug, die treibende Sehnsucht des Geistes nach jenem Ziele und die Einheit der Selbstbestimmung mit diesem Ziele ist. Indem sie andererseits den Untergang der menschlichen Willkühr, die Vereitelung ihrer Absichten und Pläne darstellt, wie sie gerade an jenem unaufhaltsamen Gange der Weltgeschichte sich brechen, so offenbart sie damit die innere Nichtigkeit dieser bloß subjektiven Freiheit, die nur da ist, um durch Strafe und Untergang das Wesen der wahren Freiheit zu verherrlichen, durch Kampf und Widerspruch deren Kraft zu stählen, und ihre Verwirklichung zu fördern. — Die Tragödie und Komödie endlich sind beschränkt auf die Gegenwart, die Lebensdauer der handelnden Personen. Jede von beiden kann daher auch die Aktivität der menschlichen Willensfreiheit nur von der einen Seite darstellen: die Tragödie ihrer Natur gemäß zeigt die Freiheit als schöpferische, ursächliche Thätigkeit, die alle ihre Wirkungen schon in sich trägt, so daß auch alle Folgen mit

Nothwendigkeit auf das Haupt des Thäters zurückfallen; die Komödie dagegen zeigt sie mehr in ihrer Beschränktheit und Bedingtheit, in welcher die Verwirklichung ihres Strebens abhängig erscheint von den Bedingungen der Zeit und des Raumes, von den äußeren Verhältnissen und der Mitwirkung andrer Personen, so daß eben deshalb die That ihrem Effekte nach vernichtet, in's Gegentheil verkehrt wird. Das historische Drama dagegen vereinigt beide Seiten. Hier erscheint die That, wie sie als selbstständiger Akt der schöpferischen Willensfreiheit auch das Geschick des Thäters unmittelbar aus sich erzeugt, zugleich aber auch, wie sie vom großen Ganzen der Geschichte bedingt und getragen, in ihren weit über das Leben und die Absicht des Thäters hinausgreifenden Wirkungen oft sich in sich selbst verwandelt und zu ganz entgegengesetzten Resultaten führt.

Wie also die Weltgeschichte über die Kunst als ein bloßes einzelnes Moment ihres großen Organismus erhaben ist, so erscheint in der historisch-dramatischen Dichtung gleichsam eine potenzirte Kunst, eine Poesie, welche, wie die Weltgeschichte die Kunst selbst, so die Elemente des Tragischen und Komischen nur als organische Glieder ihres Leibes in sich trägt. Das einzelne historische Drama für sich kann daher wohl eine tragische oder komische Wirkung haben; aber es muß sie nicht haben, es ist ihm weder das Eine, noch das Andere nothwendig (wie es denn z. B. schwer zu sagen sein möchte, ob König Heinrich IV., 1r u. 2r Theil, Heinrich V., Heinrich VIII. Tragödie oder Komödie sein solle). Vielmehr, sofern es wesentlich nur Glied Eines großen organischen Ganzen ist, soll es sogar eine andere Wirkung haben, nämlich die poetisch-historische, welche den Menschen über die tragische und komische Weltanschauung hinaushebt.

Der Schöpfer dieser neuen, großartigen, historisch-dramatischen Dichtung, in der die Idee, welche der trilogischen Gestaltung der griechischen Tragödie zum Grunde liegt, in einem höheren Sinne aufgefaßt und durchgeführt erscheint, ist Shakspeare. Er hat zuerst das wahre Wesen des historischen Dramas, die Nothwendigkeit seiner cyklischen Beschaffenheit, klar und bestimmt erkannt; er hat sich zuerst über die gewöhnlichen Formen und Eintheilungen der Kunst (die er im Hamlet Akt II, Sc. 2. fein verspottet) erhoben, und was mehr ist, er hat zu-

gleich das, was er erkannt und geschaut, in herrlichen Musterbildern zu verewigen gewußt. Es bedarf wenig Kopfbrechens, ihn vom Standpunkte der gewöhnlichen Aesthetik zu meistern. Weiß man aber — was freilich schwerer ist — einzudringen in den großartigen Zusammenhang seiner künstlerischen, wenn auch unbewußten, vom Triebe seines Genius geleiteten Thätigkeit, welche das Einzelne nirgend als bloße Einzelheit stehen läßt, sondern es als Glied eines vollständigen Ganzen fassend, überall in großen Massen wirkt, und jedes Gebiet der dramatischen Kunst erschöpfend durchdringt; so wird sich zeigen, daß er mit seiner schöpferischen Thätigkeit dem Entwickelungsgange der Aesthetik um Jahrhunderte vorauseilte.

Wie nämlich Shakspeare in seinen Lustspielen alle möglichen Figuren der komischen Kunstform verzeichnet, und die komische Weltanschauung in ihren mannichfaltigen Modificationen von allen wesentlichen Gesichtspunkten aus dargestellt hat; so hat er in seinen fünf großen Tragödien, zu denen Timon den Schlußstein bildet, alle die wichtigsten Lebensstufen der Menschheit, die Hauptmomente ihrer Entwickelung und eben damit die wesentlichsten Seiten der tragischen Weltanschauung durchlaufen, so daß hier wie dort die einzelnen Dramen und damit jedes der beiden besondern Kunstgebiete selbst wiederum zu Einem organischen Körper, zu Einem großen Kunstwerke sich abrunden. Dem entsprechend hat er dann in seinen historischen Dramen, die tragische und komische Kunstform wiederum zu einer höheren Einheit zusammenfassend, in zwei großen Cyklen die antike und moderne Weltgeschichte durch ihre Hauptentwickelungsstufen dramatisch durchgeführt. Der erste Cyklus der Römischen Stücke vergegenwärtigt uns die politische Lebens- und Bildungsgeschichte des Römischen Volks, diese Basis des modernen Staatslebens, in ihren wesentlichsten Momenten: Coriolan den Kampf der Plebejer und Patricier und die Entwickelung der Republik; Jul. Cäsar die letzten vergeblichen Anstrengungen der sterbenden Republik gegen die neu sich bildende monarchische Staatsform; Antonius und Cleopatra den Untergang der Oligarchie und das Wesen der Kaiserherrschaft; Titus Andronikus endlich den gänzlichen unrettbaren Verfall des antiken Geistes, zugleich aber auch die Stellung des Römischen Reichs gegen die Germanischen Völker und das neue Lebenselement, das mit letzteren in die

Staatsgeschichte Europa's eintrat. Denn obwohl Titus Andronikus keineswegs zu den eigentlich historischen Stücken gehört, so kann es doch hier halb und halb mitzählen, weil es insofern in der That halbgeschichtlich ist, als es zwar nicht bestimmte Thaten, Schicksale und Personen, aber doch ein bestimmtes Zeitalter in historischer Färbung darstellt, und allein in dem Charakter dieses Zeitalters seine eigne Bedeutung und Erklärung findet. Der ganze Cyklus zeigt uns die hohe Kraft und Tugend, aber auch den tiefen, tragischen Verfall eines mächtigen Reiches, einer großen Nation. Allein das Tragische kann hier nicht zu seiner vollen Wirkung kommen. Denn wie in jedem einzelnen Drama der tragische Untergang der handelnden Hauptpersonen seinen ausgleichenden Gegensatz findet in dem neuen Leben, das daraus für die ganze Nation hervorgeht, so schließt der Cyklus in ächt historischem Sinne mit der leisen Hinweisung auf die neue Blüthe der Europäischen Menschheit, die im Kreise der Germanischen Völkerfamilie sich entfalten sollte.

Der zweite, größere Cyklus, bestehend in zehn Dramen aus der Englischen Geschichte, führt uns sogleich in den Kern des Mittelalters ein. Von der wichtigen Regierung König Johanns, dem die Englische Nation die **Magna Charta**, noch immer das Grundgesetz der ganzen Verfassung, verdankt, ist die Geschichte Englands fortgeführt bis in das Zeitalter Heinrichs **VIII.**, in welches die religiöse Wiedergeburt des Volkes fällt und mit welchem der veränderte Geist der neueren Staatsgeschichte sich bestimmter zu entwickeln beginnt. Auch hier zeigt uns mithin das Ganze die Hauptmomente der politischen Lebens- und Bildungsgeschichte Englands, in der die Grundzüge der historischen Entwickelung der ganzen Europäischen Menschheit bis zu Shakspeare's Zeitalter sich abspiegeln. Im König Johann weht noch ganz der Geist des Mittelalters. Das Lehnswesen tritt in seinen Hauptzügen bestimmt und deutlich hervor; die Ritter, Barone und Grafen machen ihre Freiheit und ihre Rechte gegen das königliche Ansehn geltend; das politische Leben ringt nach einer festen Gestaltung und Verfassung; der Krieg erscheint noch wie ein ritterlicher Kampf, von der persönlichen Tapferkeit einzelner, hervorragender Helden abhängig; die Unbehülflichkeit der politischen Klugheit gegen die jugendliche Stärke des augenblicklichen Gefühls, der Affekte und Leidenschaften, das Ritter-

thum und überhaupt das Corporationswesen, vor Allem aber die Macht der Kirche beherrschen den Geist des Zeitalters und sind die Haupthebel der historischen Begebenheiten. So bildet König Johann, wie Schlegel richtig bemerkt, den Prolog zu den acht folgenden Dramen, in denen die großen Kriege, Parteikämpfe und Unruhen, welche seit der Entsetzung Richards II. bis zum Tode Richards III. England zugleich zerrütteten, zugleich aber innerlich stärkten, dargestellt erscheinen. Hier zeigt sich mehr, als in der Tragödie geschehen konnte, die tragische Gewalt der einzelnen That in ihren weithinreichenden Folgen. Alle jene Kriege, Parteikämpfe und bürgerlichen Unruhen, welche fast ein Jahrhundert lang England verwüsteten, gingen aus dem unbesonnenen Verfahren Richards II. und dessen Entthronung durch Heinrich IV. hervor. Schon letzterer hatte die angemaßte Königswürde gegen die aufrührerischen Barone zu vertheidigen. Heinrich V., zum Thron gekommen, sucht den Makel seines Rechts daran durch den Glanz seiner Thaten zu übertünchen; diese Rücksicht und sein eigner Heldensinn treiben ihn zur Unternehmung des großen Kriegs gegen Frankreich, der zwar, so lange er selbst Schwert und Scepter führte, von glänzenden Erfolgen gekrönt war, später aber zur zehrenden Krankheit für England wurde und in seiner langen Dauer den äußern Wohlstand zweier großen Reiche fast zerstörte. Die eben so lange, als unglückliche Regierung Heinrichs VI. hat Shakspeare zum Gegenstande einer großen dramatischen Trilogie gemacht. Das tragische Schicksal dieses frommen und guten, aber höchst schwachen Königs ist noch immer die Folge jenes Fluches, der das Unrecht seines Großvaters gegen Richard II. auf sein Haupt gezogen. Sein Leben und sein Charakter ist gleichsam das Abbild der nie genug zu beherzigenden Wahrheit, daß es im menschlichen Leben gar nicht darauf ankommt, was man thut, sondern wie man es thut. Obwohl Heinrichs VI. Thätigkeit so schwächlich und unbedeutend und eines Königs unwürdig erscheint, daß man sich von dieser Seite des Unwillens nicht enthalten kann, so ist doch der Sinn, in welchem er sich so und nicht anders benimmt, so rein, so schön und edel, daß er uns die innigste Theilnahme abnöthigt. Ein frommes, stilles, liebevolles Gemüth ist von allen Greueln des Hasses, der Zwietracht und Leidenschaft umgeben, die an dem unrechtmäßigen,

durch Krieg und Mord erworbenen Throne haften; ein Geist, mehr zum Mönche oder Seelsorger, als zum Könige geboren, wird von der Hand der Geschichte zum Führer einer stürmisch bewegten Zeit, zum Herrscher eines in Krieg und Parteiung aufgelösten Reiches bestellt. Hier findet sich das, was man im Hamlet suchte: ein Lebensberuf auf die Seele eines Menschen gelegt, der ihm nicht gewachsen ist. Hier aber hat auch dieß Verhältniß einen anderen Sinn; hier hat es eine tiefe Bedeutung und einen großen Zweck, was dort gefehlt haben würde. Denn auf Heinrich **VI.** ruht eine so schwere, erdrückende Last theils aus Gründen der Vergangenheit, sofern er das Verbrechen seines Großvaters durch Behauptung der angemaßten Königswürde fortwährend lebendig erhielt, theils aus Gründen der Zukunft, sofern durch jene äußeren und inneren Kriege, namentlich durch die greuelvollen Parteikämpfe der weißen und rothen Rose, die Heinrichs schwacher Arm nicht zu zähmen vermochte, die Macht der streitenden Vasallen durch sich selbst gebrochen wurde, und so die mittelalterliche Feudalverfassung sich in sich selbst auflöste, um einem neuen, in Wesen und Form veränderten Staatsleben Platz zu machen. Dieß ist der wichtige, höchst wesentliche Fortschritt der Englischen Geschichte, den Shakspeare in seiner großen Trilogie darzustellen hatte; darum auch behandelte er den ihm hier gebotenen Stoff so weitläuftig. — In Richard **III.** vollendet sich sodann die große Tragödie, zu welcher diese acht verschiedenen Dramen sich von selbst zusammenfügen. Altes wie neues Unrecht wird durch die fürchterlichen, Mord auf Mord häufenden Verbrechen Richards, durch seinen wie aller Betheiligten endlichen Untergang gesühnt: Richard ist der blutdürstige Henker, der an Allen das große Strafgericht vollzieht, um zuletzt selbst darunter zu fallen. Das schwer heimgesuchte Land sehnt sich endlich nach Ruhe und Frieden; die großen Vasallen haben im langen Kampfe Kraft und Mittel erschöpft; und so wird es Heinrich **VII.** in seiner langen, friedlichen Regierung leicht, die neue historische Aera vorzubereiten, die sodann, wie gesagt, unter Heinrich **VIII.** sich bestimmter zu entwickeln beginnt. Ueber das Drama, was des letzteren Namen führt, läßt sich hier nichts weiter sagen, als daß es, wie Schlegel bemerkt, den Epilog zu jener großen, achttheiligen Tragödie bildet, bestimmt, die neue Lebensstufe anzudeuten, auf welche das Eng-

lische Volk unter dem Vater der großen Elisabeth und noch mehr unter deren eigener Regierung sich erhob. —

Also schließen sich die beiden Cyklen historischer Stücke in sich selbst wiederum zu zwei großen dramatischen Kunstwerken zusammen. Jedes einzelne Drama hat darin nur das Recht, organisches Glied des Ganzen zu sein. Ich habe daher im Obigen auch nur die Bedeutung anzugeben gesucht, die jedes derselben in dieser seiner Abhängigkeit, in seinem Verhältniß als Theil Eines künstlerischen Ganzen haben dürfte. Aber jedes ist zugleich ein selbstständiges Kunstwerk; es muß daher auch seinen eigenen organischen Mittelpunkt, d. h. seine besondere Grundidee haben; und diese muß zwar in seiner Bedeutung, die ihm als Glied des vollständigen Cyklus zukommt, bereits eingeschlossen, doch aber zugleich für sich verständlich sein und einen allgemein gültigen Gehalt in sich tragen. Ich meine: wie die besondere Grundidee jeder Tragödie und Komödie nur als Modification der allgemeinen tragischen und komischen Weltanschauung erscheint, so wird die Grundidee jedes historischen Dramas ebenalles den Inhalt der allgemeinen historischen Weltanschauung nur modificirt abspiegeln müssen. Eben dadurch wird es zugleich als Glied Eines größeren Ganzen, zugleich aber in eigener, allgemeingültiger Bedeutung sich zeigen.

1. Coriolan.

Die Römischen Stücke wie sie auf dem Boden des klaren, plastischen Alterthums stehen, so tritt auch ihr innerster Kern mit einer gewissen plastischen Bestimmtheit und Klarheit heraus. Dennoch sind sie häufig mißverstanden worden. So ist es ganz irrig, wenn man im Coriolan nur die Darstellung des Parteiwesens in seiner historischen Bedeutung erblickt hat. Das Faktiöse, d. h. die Verfolgung persönlicher Interessen unter dem Deckmantel eines allgemeingültigen Motivs, mischt sich freilich hinein; aber es ist nicht der eigentliche Hebel der Aktion. Die Hauptsache ist der Kampf der beiden entgegengesetzten Principien der republikanischen Staatsform: des aristokratischen und demokratischen. Diese Principien können nur in Kampf gerathen, wo auf der einen Seite Heldengröße, männliche Würde und sittliche Kraft noch als eine Naturgabe und mithin bedingt durch edle Geburt, angesehen werden, auf der andern Seite da-

gegen das Bewußtsein der gleichen Berechtigung aller Menschen, weil der gleichen moralischen und geistigen Befähigung, sich zu regen beginnt; sie können nur in Kampf gerathen, wo auf der einen Seite alte Rechte, durch Mißbrauch wankend geworden und zum Theil schon verloren, vor völligem Untergange geschützt werden sollen, auf der andern Seite neue Ansprüche, hervorgerufen durch ein verändertes Rechtsbewußtsein, sich gegen jene Rechte empören. Der Kampf bezeichnet nicht nur einen Uebergangspunkt im republikanischen Staatsleben, sondern zugleich eine neue Phase des rechtlichen und sittlichen Bewußtseins. Ein solcher Uebergangszustand in der Geschichte des Römischen Volks bildet die Grundlage des Stücks. Nicht nur der Staat, sondern auch das Rechtsbewußtsein der Nation ist gespalten: Coriolan mit den Patriciern auf der einen, die Tribunen und das Volk auf der andern Seite sind die handelnden Hauptpersonen. Coriolan ist zwar keineswegs frei von Stolz und Ehrgeiz; dennoch will er zunächst überall nur das Wohl seines Vaterlandes; ihm opfert er sich rücksichtslos in selbstmörderischer Tapferkeit, und selbst der Krieg, mit dem er es überzieht, soll es doch nur von der Schmach des Pöbelregiments, dem es zu verfallen droht, befreien. Denn eben dieß Pöbelregiment ist in seinen Augen das größte Unglück. Ihm ist politische Berechtigung, weil Tugend, Vaterlandsliebe, Adel der Gesinnung, an die Geburt geknüpft; er repräsentirt das alte Rechtsbewußtsein, das von keinen allgemeinen, sondern nur von besonderen, durch Leistungen erworbenen oder durch Uebermacht eroberten Rechten weiß. Er ist gleichsam lebendige Personification des aristokratischen Princips; in ihm geht sein ganzes Leben, Wollen und Thun auf; seine Verachtung des gemeinen Haufens, der allerdings wie überall, so auch hier nur gemein erscheint, in dem er aber zufolge seiner Befangenheit die besseren Elemente, den bereits sich bildenden aristokratischen Kern verkennt, ist eben so gründlich und überschwenglich, wie seine Verehrung gegen wahre persönliche Würde und Größe, die indeß nach seiner Meinung nie aus plebejischem Blute stammen kann, die er selbst dagegen in der That voll und lebendig besitzt. Dennoch geht er unter und mit Recht. Denn eben daß er ein so versteinerter Aristokrat ist, der nur auf bürgerliche Tugend und Kraft pocht, daß er über den Bürger und Aristokraten so ganz den Menschen vergessen

hat, das ist seine schwere Sünde. Der Mensch soll nicht zu einer bloßen Form seines äußeren Daseins werden; er soll nicht so ganz aufgehen in ein Princip, einen selbstgemachten Gedanken. Denn er steht seinem innersten Wesen nach über diesen Formen, über allen diesen Bildungsprincipien des Staatslebens, von denen wohl eines besser als das andere sein mag, die aber ohne den allgemein menschlichen Inhalt des Rechts und der Sittlichkeit, der sie erfüllen soll, sämmtlich leere, nichtsnutzige Hülsen sind. Coriolan vertheidigt in der That nur formelle Rechte, im Widerspruch mit dem von ihm vertretenen Principe. Nach seinem Principe sollte das Recht nur da sein, wo edle Geburt auch Adel der Gesinnung, moralische Kraft und politische Weisheit ertheilt. Aber die Rechte, die er vertheidigt, sind Rechte der politischen Herrschaft, Vorrechte und Privilegien, die auch ohne Tugend und Weisheit geübt werden können. Seine politische Größe und Tugend selbst wird daher für Coriolan zum Fallstrick. Weil er einseitig in ihr befangen ist, weil er den Menschen so ganz hinter den Bürger zurückstellt, rächt sich das allgemein Menschliche an ihm, und die einfachsten, natürlichsten Verhältnisse gerade werden ihm zum Verderben. Denn dem allgemein menschlichen Gefühle der Kindes-, Gatten- und Vaterliebe kann er nicht widerstehen. Eben weil er auf Geburt und Abstammung einseitig alles Gewicht legt, wird ihm die Abstammung zum tragischen Geschicke: die eigene, eben so aristokratisch gesinnte Mutter bereitet ihm den Untergang. Von der Pietät gegen sie, von ihrem beredten Flehen besiegt, schließt er Frieden mit Rom, und führt das Heer der Volsker zurück, obwohl er weiß, daß dafür der Tod seiner wartet. —

Um diesen Grundgedanken dreht sich die ganze Aktion. Auch das Volk fällt bald hier, bald dort aus seinen demokratischen Bestrebungen heraus, und mit höchst ergötzlicher Ironie zeigt uns der Dichter, wie theils Hunger und Noth, theils das unwiderstehliche Gefühl der Achtung vor einer großen Persönlichkeit über das demokratische Princip den Sieg davon trägt; genügt doch des alten Menenius Agrippa bekannte Fabel vom Streite des Bauchs mit den übrigen Gliedern, um einen Aufstand zu dämpfen. Der Poet Shakspeare beweist mehr politischen und historischen Verstand, als so manche gepriesene Staatskünstler; er weiß, wie unhaltbar und verderblich jede eigentliche

Volksherrschaft ist; das sieht man aus der Art, wie er das Volk nicht nur im Coriolan, sondern auch im Julius Cäsar und in Heinrich VI. darstellt. Seine Schilderung paßt für alle Zeiten und wird passen, so lange der große Haufen der große Haufen bleibt. — Aus demselben Grunde endlich, aus welchem Coriolan untergeht, verliert seine Mutter den Sohn, die Gattin den Gatten und der Sohn den Vater. Eben jene politische Tugend, der Stolz des ganzen Geschlechts der Marcier, der selbst auf die Weiber sich überträgt, zwingt Mutter und Gattin, sich selbst untreu zu werden, und wider das Leben des Sohnes und Mannes zu bitten. Das ist die Folge der Unvollkommenheit des Staatsverbandes. Wird er einseitig zum schlechthin Ersten und Höchsten erhoben, wird in die bloße Regierungsform das ganze Wesen des Staats gesetzt, so rächt sich dieser Irrthum durch Zerreißung der wirklich ersten und ehrwürdigsten Bande der Natur. Ohne den Familienverein aber würde es keinen Staat, und ohne Staat keine Geschichte geben. Und so spiegelt sich hier zugleich in dem dargestellten Verhältnisse ihrer beiden wesentlichsten Grundlagen der Bau der Weltgeschichte selbst ab. —

Daß übrigens Coriolan zu den späteren Arbeiten Shakspeare's gehört, sieht man auf den ersten Blick an Sprache, Composition und Charakter des Ganzen. Es dürfte wohl auch dem größten der neueren Dichter nur in der gesättigten Kraft seines reiferen Mannesalter gelungen sein, so verständig, klar und gediegen die Geschichte des Alterthums zur dramatischen Darstellung zu bringen. Nicht als wenn der antike Geist, wie man wohl gemeint hat, der modernen Poesie zu groß und erhaben wäre; — im Gegentheil gerade in die bloße reine Natürlichkeit und plastische Einfachheit des antiken Lebens mit ihrer consequenten, kräftigen Durchbildung sich hineinzuversenken, wird dem modernen Dichter um so schwerer, je mehr er noch in jugendlicher Glut dem modernen Ideale nachstrebt. Erst der Verstand, die Ruhe und Besonnenheit des Mannes wird die Nothwendigkeit und wahre Bedeutung der Geschichte des s. g. klassischen Alterthums ganz verstehen. Man kann freilich nicht sagen, daß ein rein antiker Geist in Shakspeare's Römischen Stücken wehe; — das zu erreichen, dürfte überhaupt nicht möglich sein, so lange die Weltgeschichte nicht rückwärts geht. Das Hinabsteigen ist nun einmal kein Aufsteigen, und jedes Zurückgehen

des Geistes in vergangene Zustände kann dem organischen Aufkeimen derselben aus ihrem eignen Grund und Boden nicht vollständig gleich kommen. Will man rein antiken Geist, so suche man ihn bei den alten Dramatikern. Die neuere Poesie kann den antiken Geist nur reflektirt von ihrem eignen, höheren Geiste brauchen. Hält man dieß fest, so wird man einsehen, was ohnehin allgemein anerkannt ist, daß es Shakspearen besser, als irgend einem andern Dichter gelungen sei, antike Stoffe dramatisch zu bearbeiten. — Ich habe also keine Veranlassung, der allgemeinen Annahme, daß Coriolan um 1609 gedichtet sein möge, zu widersprechen.

2. Julius Cäsar.

Am Julius Cäsar hat man meist getadelt, daß das Stück keine Einheit des Interesses darbiete. Und weil man diese Einheit mit der wahrhaft künstlerischen, ideellen Einheit verwechselt hat, so ist dem Stück fehlerhafte Composition, d. h. Mangel an wahrer organischer Lebendigkeit — der schwerste Tadel für ein Kunstwerk — vorgeworfen worden. Soll das Interesse allein an den handelnden Personen kleben, so hat man allerdings Recht; dann ist es doppelt oder gar dreifach getheilt zwischen Cäsar, Brutus und Cassius, Antonius und Octavian. Allein nicht einmal das freipoetische Interesse ist ein bloß persönliches, sondern haftet an der Idee; und wenn auch die freie dramatische Dichtung, welche das Interesse der Idee auf die Eine Person des Helden zu concentriren weiß, in Gestalt und Composition vollendeter erscheinen wird, so gelten doch für das historische Drama nicht ganz dieselben Gesetze wie für jene. Im historischen Drama muß, wie schon angedeutet worden, das Interesse vor allen Dingen ein wahrhaft historisches sein, dann ist es auch das wahrhaft poetische. Die Geschichte aber kümmert sich in gewissem Sinne gar nicht um die Person; ihre Hauptinteresse ist das Faktum und dessen Bedeutung. Dieses aber ist im Julius Cäsar durchaus nur Eines, eine wahre, organisch gegliederte Einheit. Ein Gedanke spiegelt sich in Cäsars Falle, in Brutus' und Cassius' Untergange, wie in Antonius' und Octavian's Siege ab. Kein Mensch, und wäre er so gewaltig, wie Cäsar, und so edel, wie Brutus, ist groß genug, um die Geschichte willkührlich am Gängelbande zu führen;

Jeder soll seinem Berufe gemäß seinen Stein zum Bau des erhabenen Ganzen beitragen; aber Keiner bilde sich ein, ungestraft Experimente damit machen zu dürfen. Der große Julius aber experimentirte bloß, als er sich die Königskrone anbieten ließ, und wider Willen dreimal zurückwies. Er konnte seinen Ehrgeiz nicht bändigen, das hätte ihm vielleicht die Geschichte noch verziehen; aber er verstand sie nicht, er wollte und versuchte, was sie nicht wollte; durch diesen selbst verschuldeten Irrthum, durch diesen Hochmuth fand er seinen Untergang. Aber auch Brutus und Cassius irrten, indem sie sich einbildeten, Rom sei durch Herstellung der republikanischen Staatsform zu retten; als wenn das Glück eines Staates von seiner Form abhinge, und als wenn der Einzelne die verlorene Sittlichkeit der Nation durch einen Machtspruch wiederherstellen könnte. Wie Cäsar ohne die äußere Ehre des Königsthrones, so meinten sie ohne die Ehre der äußern Freiheit nicht leben zu können, die sie mit der innern, geistigen Freiheit verwechselten. Auch sie experimentirten mit der Geschichte: Cassius muthete seinem ambitiösen und habsüchtigen, Brutus seinem edlen, aufopfernden Willen zu, daß er stark genug sei, die Weltgeschichte zu lenken. Denn Beide fühlten recht gut, daß der sittliche Geist des Römischen Volkes zu tief gesunken sei, um noch ferner republikanisch sich selbst regieren zu können, Cassius wußte es, Brutus ahnte es, daß die Zeit der Republik zu Ende sei. Aber sie meinten, einen Versuch machen zu müssen, sie trauten sich selber die Kraft zu, die Republik gleichsam auf ihre Schultern zu nehmen, und das Unhaltbare zu halten. . Das war der Hochmuth, der auch hier zum Irrthum hinzutrat; und darum verdienten sie doppelt die Strafe, die sie traf. Antonius dagegen mit Octavian und Lepidus, der talentvolle Wüstling mit dem klugen Schauspieler und dem gutherzigen Tropfe, nicht halb so kräftig und edel, als ihre Gegner, — sie siegten, weil sie eben nur dem Gange der Geschichte und dem Geiste der Zeit folgten, und ihn zu benutzen verstanden. Also auch hier in allen Haupt- und Nebenpartieen dieselbe Grundidee, eine wohlgegliederte, organische Einheit des (historischen) Interesses. Denn auch durch Portia's Tod, wie durch den Fall Cato's, Cicero's und der übrigen Verschworenen leuchtet sie durch: Portia und Cato gehen mit Brutus, die Uebrigen mit Cassius zu Grunde, alle, weil sie die Geschichte nicht ver-

stehen, sondern willkührlich machen wollten, oder eben so willkührlich die Hände in den Schooß legten, und «Griechisch sprachen.» Also erscheint hier die Geschichte dargestellt in einer ihrer Hauptseiten, in ihrer autokratischen Macht, ihrer eignen That- und Entwickelungskraft, in der sie, obwohl von dem einzelnen Menschen gebildet, doch selbst die Größten beherrscht und über sie hinwegschreitet.

Dieß ist der allgemeine, ideelle Gesichtspunkt, aus welchem das Drama die Geschichte aufgefaßt hat und durch welchen das Schicksal aller handelnden Personen gleichmäßig bedingt erscheint. Der besondere historische Zustand, in welchem das Ganze wurzelt, ist wiederum eine jener Uebergangsperioden des Staatslebens, der poetisch interessantesten Punkte der Geschichte. Wie im Coriolan der Uebergang aus dem aristokratischen in das demokratische Regiment, so ist es hier der Uebergang aus der Republik in die Einzelherrschaft, den die historischen Verhältnisse forderten und der als treibendes und gestaltendes Princip in ihnen waltete. Dieser Uebergang erheischte seinem Begriffe wie der Lage der Dinge gemäß eine vermittelnde Zwischenstufe zwischen der republikanischen und monarchischen Regierungsform, die Oligarchie, die schon seit Sullas Zeiten angestrebt worden, aber niemals rechtlichen Bestand hatte gewinnen können. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, war Cäsars Fall die nothwendige Folge seines widergeschichtlichen Versuchs, diese Zwischenstufe zu überspringen. Cäsar hatte an sich Recht: die Monarchie war eine Nothwendigkeit, ein historisches Recht geworden. Aber die Geschichte duldet keine Sprünge, und wo sie gewaltsam gemacht werden, da werden sie durch Rückschritte oder s. g. Reactionen immer wieder corrigirt. Das oligarchische Princip, vertreten durch Octavian, Antonius und Lepidus, siegt daher über Cäsar, den Repräsentanten der noch erst zukünftigen Monarchie, wie über Brutus und Cassius, die Vertreter der bereits vergangenen Republik; es siegte, weil es das Recht der unmittelbaren Gegenwart für sich hatte.

Aber was soll die Geistererscheinung in einem historischen Drama? Ist sie hier nicht ein bloßer dramatischer Knalleffekt für den großen Haufen? Und warum erscheint Cäsar's Geist nicht dem Cassius, seinem geschworenen Feinde, warum dem Brutus, dessen Absichten doch rein und edel schienen? Schienen, aber nicht

waren: die Absicht ist nicht völlig rein, die auf einem so hochmüthigen Irrthum fußt. Außerdem war Cäsar von Brutus schwerer verletzt, als von Cassius. Jenem erging es wie Coriolan: um des Bürgers und seines Freiheitsphantoms willen hatte er die natürlichsten, edelsten Regungen der Menschlichkeit, hatte er die Pflicht der Dankbarkeit, der Pietät gegen Cäsar mit Füßen getreten. Er endlich war die Seele der Verschwörung; wurde sein Geist verwirrt, sein Muth gestört, so mußte die ganze Unternehmung zusammenbrechen. Und sie brach zusammen, weil sie wider den Willen der Geschichte war. Das anzudeuten, läßt Shakspeare hier den Geist auftreten. Nur einmal erscheint er mit einem kurzen, schweren Worte; aber wir sehen ihn fortwährend im Hintergrunde schweben, wie eine dunkle Gewitterwolke; er ist gleichsam der beleidigte, drohende Geist der Geschichte selbst: er hält uns gleichsam fortwährend das historische Recht Cäsars, die Nothwendigkeit der Monarchie vor Augen, und weist darauf hin, daß auch der Sieg des oligarchischen Princips nur vorübergehend, die Oligarchie eben nur ein Uebergangspunkt sei. In ähnlicher Absicht führt Shakspeare noch in einem andern historischen Stücke eine Geistererscheinung ein, im Richard **III.** Denn beide Dramen stehen auf derselben historischen Stufe; beide stellen Wendepunkte der Weltgeschichte dar, das Ende einer alten, den Anfang einer neuen Gestaltung der Dinge, und in solchen Zeiten zeigt sich Gottes leitende Hand deutlicher als sonst. —

3. Antonius und Cleopatra.

Antonius und Cleopatra endlich ist offenbar als Fortsetzung zum Julius Cäsar zu betrachten, daher denn auch beider Grundideen viel Verwandtschaft mit einander haben. Dort erscheint die alte Zeit im Kampfe mit der neuen; hier treten die Elemente der letzteren in ihrer Sonderung hervor und gerathen selbst wiederum feindlich an einander. Die Oligarchie ist hergestellt; der Erdkreis ist getheilt: Antonius, Octavian und Lepidus regieren die Römische Welt. Aber Ein Einzelner als Herrscher ist ein harmonischer Begriff, er kann wenigstens das Ganze des Staats in individueller Form, er kann der Mittelpunkt sein, in den alle Rhadien des weiten Kreises zusammenströmen; mehrere Einzelne dagegen ist ein nie zu lösender Widerspruch. Die Oligarchie sollte und konnte außerdem nur Uebergangspunkt sein: sie

zerfällt in sich selber, nachdem sie ihre Bestimmung erreicht hat. Die Geschichte dieses Verfalls in der Form der gegebenen concreten Verhältnisse und Thatsachen ist der historische Stoff des Stücks; die Nothwendigkeit des Uebergangs von der Oligarchie zur Monarchie ist die historische Wahrheit desselben.

Das Zerspringen der oligarchischen Form, um die in ihr verpuppte Monarchie zu Tage zu fördern, kann nur in einem Kampfe der Oligarchen um die Alleinherrschaft sich vollziehen. Es fragt sich, wer soll der Sieger sein? wer ist befähigt, den zerrissenen Staat zu flicken? wer besitzt die Kraft, halbe Sklaven mit der Erinnerung an die Freiheit und halbe Freie mit dem Triebe zur Sklaverei zu regieren? — Antonius, Lepidus, Octavian sind die Mitbewerber um das glänzende Elend einer solchen Herrschaft. Antonius mit seinem geraden, großen und edlen Sinne, seiner Wahrheitsliebe, Tapferkeit und Achtung vor persönlicher Tugend, die er schon in jener, dem Brutus gehaltenen Leichenrede an den Tag legte, repräsentirt die alte Zeit, aber nicht mehr in ihrer Reinheit, sondern eingegangen und aufgenommen in den Geist der neuen Zeit. Denn neben jenen Tugenden vereinigen sich in ihm auch die Hauptlaster der letzteren: Selbstsucht, Herrschsucht und Ehrgeiz, Unbeständigkeit, Uebermuth und ausschweifende Ueppigkeit. In seinem Verhältniß zu Cleopatra zeigt sich sein ganzer Charakter wie ein wohlgetroffenes Abbild des Römischen Volksgeistes seiner Zeit. In diesem Verhältniß erscheint er selbst wie der Sklave mit der unvergeßlichen Erinnerung an die Freiheit und wie der Freie mit dem unüberwindlichen Triebe zur Sklaverei. Er reißt sich von Cleopatra's Banden nur los, um immer wieder in ihr Netz zurückzufallen. Funken des alten Heldenmuths und Seelenadels, Blitze der alten Thatkraft und einer an Cäsar erinnernden Genialität zucken auf; aber es sind eben nur Funken aus einem glimmenden Aschenhaufen; das Feuer selbst ist erloschen, erstickt im Dunst der ausschweifendsten Genußsucht und Ueppigkeit. Antonius war nie ein fester Charakter; Cleopatra macht ihn zum moralischen Renegaten, macht ihn völlig halt- und charakterlos durch dieselben, nur gleichsam idealisirten Mittel, durch welche das üppige Asien den Charakter des Römischen Volkes erschlaffte und entwürdigte. — Ihm zur Seite stehen Lepidus und Sextus Pompejus, jener ein guter, aber schwacher Mann, ohne Geist und Energie, dieser ein rascher, thatkräftiger

Jüngling, doch ohne Besonnenheit und Erfahrung. Sie alle gehen unter, ihr Glanz erbleicht vor dem Glücksterne Octavian's. Er, ihnen gegenüber ohne Kraft und Tiefe des Geistes, ohne größere Talente, selbst ohne Tapferkeit und Feldherrntugend, allein gestützt auf seine Klugheit und Mäßigung, und dennoch Aller Sieger! Warum? Weil die Geschichte seiner Zeit vor Allem Klugheit und Consequenz erheischte. Wenn die wahre sittliche Kraft in einem Volke erstorben ist, da müssen jene Halbtugenden an deren Stelle treten, soll Staat und Volk noch eine Zeit lang vor dem gänzlichen Untergange bewahrt werden. Den gänzlichen Fall Roms wollte die Geschichte noch nicht, und darum erhob sie Octavian zum Weltbeherrscher. Aber auch sonst fordert sie, die selbst wesentlich That ist, zu allererst Mäßigung, Besonnenheit, Selbstbeherrschung. Wer diese Eigenschaften nicht besitzt, wer, wie Antonius, sich selbst nicht bezwingen kann, wer, wie Lepidus, mit dem Scepter in der Hand, Weinberauscht und von den Krokodilen Aegyptens träumend, einschläft, oder, wie S. Pompejus mit Einem Satze auf den Gipfel der Weltherrschaft zu springen gedenkt, der ist nicht berufen, in ihr großes Räderwerk einzugreifen, den stößt sie von sich in's Verderben hinein. Das ist die allbekannte, und doch so oft verletzte Lehre, die in allen Geschichten mittönt, hier aber als Grundgedanke das Ganze organisch durchzieht: die Geschichte ist wiederum gefaßt von Seiten ihrer autokratischen That- und Entwickelungskraft, aber mit der besondern Modification, daß, weil sie dieß ist, sie auch von ihren Trägern Energie des Willens und der That, mithin vor Allem Mäßigung, Stetigkeit, Selbstüberwindung erheische.

Dieses Thema klingt auch in Enobarbus und Fulvia's Untergange wieder; beide stehen ihrem Charakter und Leben nach zu Octavia, Mäcenas und Agrippa in demselben Verhältnisse, wie Antonius zu Octavian. Cleopatra aber, «die bunte, gleißende Schlange des alten Nils», die Repräsentantin des verdorbenen Orientalischen Lebens, das in die Römische Welt eingedrungen, mit Schönheit und Anmuth, Geist und Witz überreich ausgestattet, voll Launen und Widersprüche und eben so glühender als rasch wechselnder Leidenschaften, so üppig und wollüstig wie das alte Asien, so phantastisch, seltsam, unergründlich wie das geheimnißvolle Aegypten, durch und durch Natur von Orientalischer Pracht und Fülle, aber zugleich eingeweiht in alle Künste einer

überfeinerten Civilisation, ein Weib mit allen Lastern und Tugenden des Weibes, halb Grazie, halb Mänade, durch und durch Coquetterie, Wankelmuth und Selbstsucht, und doch voll Liebe und Hingebung, ganz ergeben weibischem Spiel- und Tändelwerk und doch zugleich hohen Sinnes und mit genialem Instinkt für wahre Größe begabt, — sie, «die Alles kleidet», weil sie Alles in den Zauber einer dämonischen Grazie hüllt, vermag wohl einen Antonius zu bethören und durch ihn die halbe Welt zu regieren, aber nicht selbst zu herrschen, nicht selbstständig zu sein: sie büßt nicht bloß ihren thörichten Vorwitz, der sie aus dem Putzzimmer, vom Lotterbette, in den Rathssaal der Männer, in Krieg und Schlachten hinaustrieb, sondern sie geht unter, wie Antonius, an ihrer eignen innern Haltlosigkeit. Denn trotz ihrer List und Schlauheit ist sie von der wahren Klugheit eben so weit entfernt, als von der Mäßigkeit und Selbstbeherrschung; alle ihre Künste scheitern an dem kaltblütigen, besonnenen Octavian. Sie fällt daher mit Antonius, dessen Sturz ihr Werk ist. Im Untergange sammelt sie noch einmal alle die gebrochenen Strahlen ihrer Energie und ihres hohen Sinnes: im Leiden, im Sterben, im Selbstmorde ist der Orient stets groß gewesen. Octavian kommt um die Hauptfigur in seinem Triumphzuge. Aber der Sieg ist doppelt sein: er hat nicht nur die schon in sich gebrochene Heldengröße, Feldherrnkunst und Geistesüberlegenheit eines Antonius, sondern auch die buhlerischen Künste einer Cleopatra besiegt, und dieser Sieg ist ihm höher anzurechnen als jener. Er behält daher überall vor dem Richterstuhl der Geschichte Recht, weil auch das innere, sittliche Recht stärker auf seiner Seite ist. Er ist freilich ehrgeizig und herrschsüchtig; allein das sind seine Gegner auch. Die Mäßigung aber, die er allein besitzt, ist die erste der politischen Tugenden; denn sie schließt in ihrer Wahrheit die Selbstüberwindung in sich.

Und doch, wie arm erscheint uns Octavian in dieser seiner armen Tugend, die er ja doch nur benutzt, um seine Scheingröße, seine traurige Herrschaft über ein trauriges, gesunkenes Volk zu sichern, und die mithin zur bloßen Maske der Herrschsucht herabsinkt. Wir lesen sein ganzes, langes, unwürdiges Leben schon in seinem Charakter, wie ihn Shakspeare uns vorstellt, alle diese Schauspielerkünste, diese Wendungen und Windungen, dieß Laviren und Balanciren, die er brauchen wird, um das Schiff des

Staats mit dem Ballaſt der eignen Größe durch die Wogen der Zeit zu ſteuern. Die ächte Poeſie zeigt uns, wie die Geſchichte, in der Gegenwart auch die Zukunft; ſie zeigt uns das äußere Glück, das mit dem hiſtoriſchen Rechte Hand in Hand geht, aber in dieſem Glücke auch den faulen, wurmſtichigen Kern, wenn es eben ein bloß äußeres iſt. Der wahre Sieg iſt daher weder auf Antonius, noch auf Auguſtus Seite; beide haben im höheren Sinne Unrecht. Aber der geſunkene Geiſt des Römiſchen Volks konnte nicht mehr das Recht und die Wahrheit ertragen. Der große Julius mußte fallen, um ſeinen Platz dem kleinen Auguſtus zu laſſen: das iſt der tragiſche Ausgang der Römiſchen Geſchichte, darin liegt die furchtbare Weisheit, die uns das Stück in jeder Zeile predigt. — So hebt ſich hier, wie überall, die Grundidee des einzelnen Dramas wiederum zu dem Ganzen der allgemeinen hiſtoriſchen Weltanſchauung empor. —

Julius Cäſar und Antonius und Cleopatra ſind nach Sprache und Charakter zu urtheilen, wahrſcheinlich um dieſelbe Zeit verfaßt. Collier (**Shakespeare's W. VII**, 3.) weiſet zwar in der 1603 erſchienenen Ausgabe von Draytons **Barons Wars** eine Stelle oder vielmehr eine einzelne Phraſe nach, die mit einem Ausſpruche des Antonius über Brutus (A. V, Sc. 5.) viel Aehnlichkeit hat, und folgert daraus, daß Julius Cäſar ſchon vor 1603 erſchienen ſein müſſe. Allein Shakſpeare konnte dieſe Phraſe auch ſeinerſeits von Drayton entlehnt haben; das Gegentheil hat Collier wenigſtens nicht bewieſen, ja nicht einmal wahrſcheinlich gemacht. Jedenfalls ſcheint mir dieſer Umſtand kein ausreichender Grund zu ſein, um Julius Cäſar durch eine Reihe von Jahren von Coriolan und Antonius und Cleopatra zu trennen. Antonius und Cleopatra findet ſich unter dem 20ten Mai 1608 in den Verlagsregiſtern der Stationers eingetragen, obwohl kein älterer Druck vor der Folio-Ausgabe von 1623 bekannt iſt. Es mag alſo 1607 entſtanden ſein, und da ſich annehmen läßt, daß der Dichter erſt durch den Julius Cäſar zur Behandlung dieſes Stoffes geführt, und andererſeits wiederum durch ein 1604 zuerſt gedrucktes Stück Lords Stirlings, das denſelben Stoff behandelte, zur Bearbeitung des Julius Cäſar veranlaßt worden ſein dürfte, ſo wird letzterer etwa in's J. 1606 zu ſetzen ſein, womit auch Malone, Chalmers, Drake und Tieck übereinſtimmen.

4. König Johann.

Wenden wir uns zu dem zweiten großen Cyklus der Englischen Historien, so tritt uns sogleich bedeutungsvoll König Johann entgegen. Das Stück ist in mehr als einer Beziehung nicht bloß der Prolog, sondern die Basis des ganzen Cyklus. Wie im Coriolan das Wesen des antiken Staats durch das ihm wichtigste Verhältniß zu seiner Grundlage, dem Familienverbande, dargestellt erscheint; so wird uns hier zunächst eine Aussicht eröffnet in den wesentlich verschiedenen Begriff des mittelalterlichen Staatslebens. Der antike Staat, wie er aus dem natürlichen Familienleben hervorgewachsen, selbst nur der erweiterte, gesetzlich festgestellte, organisirte Familienverband war, so würde er seinen Begriff erfüllt haben, wenn er das, was die Familie im beschränkten Kreise und in ungebundener, concreter, unentwickelter Form war, auf seinem erweiterten Gebiete in allgemeiner, gesetzlich geregelter und organisirter Form dargestellt hätte. Dann würde jeder Conflikt zwischen dem Rechte der Familie und des Staats verschwunden sein. Mit andern Worten: der Mensch sollte die naturgemäße Ordnung seines Daseins, die im Familienverbande auf unmittelbare subjektive Weise und damit noch unentfaltet, noch als bloßer Keim gegeben war, im Staate mit bewußter Klarheit und Bestimmtheit in der objektiven Gestalt eines festgegliederten Organismus herstellen. Das war der Begriff des antiken Staates, der demgemäß nothwendig in republikanischer Form auftrat und in der, freilich kurzen, Blüthezeit des Römischen Republikanismus seine ihm angemessenste Verwirklichung fand. — Ganz anders der mittelalterliche Staat. Er entwickelte sich theils aus dem tiefwurzelnden Hange des Germanischen Volksgeistes zu subjektiver, persönlicher Freiheit, theils auf der Basis der ethischen Idee und der allgemeinen Weltanschauung des Christenthums, wie sie der Geist der Zeit auffaßte. Das Ineinandergreifen und der wechselnde Kampf und Frieden dieser beiden Faktoren bildete das mittelalterliche Staatsleben: der erste Faktor gab die Form her, die feudale Verfassung des Staats, der zweite den ideellen Inhalt, die Anschauung des Staats als des weltlichen Abbildes des ewigen, geistlichen Reiches der Kirche, das Abbild natürlich getragen und bedingt von seinem Urbilde. Wie der Geist den Körper in wechselseitiger Einheit und Unterschiedenheit zu seinem Organe hat, so sollte die Kirche in gleicher

Wechselbeziehung die höhere, leitende Potenz des Staats sein. Seine Grundlage war mithin nicht mehr das natürliche Dasein des Menschen mit seiner naturgemäßen Ordnung. Das bloß natürlich Menschliche sollte vielmehr durch das Christenthum aufgehoben sein, und an seine Stelle das göttlich Menschliche treten, an die Stelle der natürlichen Ordnung, mithin die göttliche Ordnung, d. h. die Hierarchie und deren Gipfelpunkt, der Stellvertreter Christi: so wollten es wenigstens Papst und Kirche und wußten ihre Ansicht das eigentliche Mittelalter hindurch zur allgemeinen Meinung zu machen. Man kann daher sagen: die Stelle des natürlichen Familienverbandes nahmen im Staatsleben des Mittelalters als Grundlage und Princip seiner Entwickelung zwei wesentlich ethische, geistige Verbindungen ein: zunächst der Lehnsverband, auf freie Hingebung und persönliche Treue gegründet, sodann der religiöse Verband, die Kirche. Sie war die allgemeine, nothwendige, unauflösliche Verbindung aller Menschen zu Einem vielgegliederten, vom heiligen Geiste geleiteten, d. h. von Papst und Klerus beherrschten, Ganzen; der Lehnsverband dagegen war die besondere, immer wieder zu erneuernde und somit auflösbare Vereinigung Einzelner mit einem Einzelnen, in welcher der persönlichen Freiheit der größtmögliche Spielraum gelassen war, und der Lehnsherr wie der Vasall nur so viel galt, als er durch seine Macht und seine persönliche Energie sich geltend machen konnte. So locker und schwach diese Einheit war, so fest und gediegen war jene; und da beide in einem innern Gegensatze gegen einander standen, da der Hang zu subjektiver Freiheit mit dem hierarchischen Streben nach absoluter Herrschaft vielfach in Conflikt gerathen mußte und gleichwohl die Kirche die Oberherrin des Staats sein sollte, so mußte das Ineinandergreifen beider Faktoren eben so oft zu einem feindlichen Zusammenstoß werden; und in diesem Kampfe mußte die Kirche so lange siegreich sein, als jene Anschauung des Staats und die Feudal-Verfassung bestand. Denn dieser Anschauung gemäß war der Staat, indem er mit der Kirche in Streit gerieth, zugleich im Streite mit sich selber, und es war daher ganz natürlich, daß mit einem solchen Streite auch stets der Feudal-Verband sich auflöste, indem die Kirche als die Beherrscherin der Gewissen seine Grundlage, die bindende Kraft des Eides und damit die Verpflichtung zur Treue, ihm entzog. Andererseits war die Feudal-Ver-

fassung an sich selbst eine fortwährende Versuchung für jeden großen Vasallen, selbst den Herrn zu spielen, und wie er dem Könige zum Throne verholfen und die Stütze des Thrones war, so ihn auch wieder herabzustoßen, wenn er ihm nicht mehr zusagte; der Lehnsverband war daher selbst im beständigen Wechsel zwischen Zerfall und Aufbau begriffen und damit der stets bereitliegende Hebel für die Anmaßungen der Kirche. — Diese Beschaffenheit, dieser Zustand des mittelalterlichen Staatslebens ist gleichsam der allgemeine Boden, auf welchem die zehn großen Dramen, an deren Spitze König Johann steht, sich bewegen. —

Wie nämlich im Coriolan der antike Staat im Conflikt erscheint mit seiner Grundlage, dem Familienverbande und dessen Rechten, so zeigt König Johann zunächst und vorzugsweise den Kampf zwischen dem mittelalterlichen Staate und seiner Einen Hauptgrundlage, der Kirche. Wie die Kirche die ideelle Seite und damit gleichsam das Ethos, das Gewissen des Staats war oder doch sein sollte, so spiegelt sich dieser Kampf zunächst in Johanns persönlichem Leben und Charakter, in jenem durchgehenden Ringen zwischen seinem inneren, besseren Selbst und seiner weltlichen Herrschsucht, Eitelkeit und Anmaßung, ab. Mit sich selbst uneins, verfällt sein von Natur schwacher Geist in völlige Charakterlosigkeit und Inconsequenz. Er vermag, obwohl er bis zum Morde seine Zuflucht nimmt, den wankenden Thron weder gegen die in Anspruch genommenen Rechte des Volks und Adels, noch gegen die Eingriffe Frankreichs und der Kirche zu behaupten. Sein Unrecht und sein inconsequentes Benehmen, sein Zerfall mit der Kirche und die Intriguen der letzteren werden zum Motive des Treubruchs Frankreichs, des immer wieder ausbrechenden Kampfes nach außen, wie der inneren Zerwürfniß des Reichs. Das Verhältniß zur Kirche ist der Pulsschlag der ganzen historischen Action: Johanns Verlegenheiten, seine Erniedrigung, sein Tod, sind ihr Werk, zu dem sie nur das Unrecht, das an seiner Krone haftet, seine eigene Charakterschwäche und insbesondere die Zerfallenheit des Feudalverbandes als Mittel geschickt zu benutzen weiß. —

Allein nicht bloß die äußere Seite, Johanns Königthum und sein Verhältniß zu Adel und Volk, sondern auch die innere Seite des großen Ganzen, nicht bloß der Staat, sondern auch die Kirche selbst ist in ihrem innersten Kerne faul. Die Politik

ist unsittlich, selbstsüchtig, anmaßend, und damit von ihrer wahren Basis losgelöst; die Kirche will nur äußern Glanz, Ansehn und Macht; sie verkennt ganz ihr Wesen und ihren wahren Beruf, und erniedrigt sich durch Ränke und Verstellung eben so tief als die weltliche Macht. Cardinal Pandulpho ist das gelungenste Bild der verkehrten katholischen Hierarchie, das je von einem Dichter aufgestellt worden. Darum gewinnen zuletzt weder die Kirche noch die Königsgewalt in jenem Kampfe; der Vortheil fällt vielmehr vornehmlich auf die Seite des Volkes und des Adels, welche sittlich und bürgerlich noch am gesundesten erscheinen. Ihr Repräsentant ist Faulconbridge, der Bastard des Löwenherzigen Richard. Er ist im ganzen Stücke der freieste, kräftigste Mann, und um dieß zu sein, dazu dient selbst seine Geburt, die ihn zugleich an das herrschende Königsgeschlecht, zugleich an das Volk knüpft. Seine Motive sind die reinsten, die es geben kann: Vaterlandsliebe und ritterliche Ehre; darum darf er allein ungestraft Allen die Wahrheit sagen, und sagt sie mit jener übersprudelnden Fülle des naivsten Humors, die wahrhaft kräftigen und edlen Geistern meist zu Gebote steht. In diesem Humor, der nicht aus grübelnder Reflexion, sondern aus der gesunden, körnigen Natürlichkeit seines Geistes wie aus einem klaren, hoch über den Stätten der verdorbenen Civilisation liegenden Gebirgsquell unerschöpflich hervorsprudelt, verspottet er mit kühnen, treffenden Schlagworten theils den Eigennutz, die Aufgeblasenheit und den Wankelmuth der einzelnen handelnden Personen, theils die gemeine Selbstsucht der staatlichen und kirchlichen Politik, und zeigt uns im Spiegel der ergötzlichsten Ironie die innere Haltlosigkeit der kirchlichen und politischen Zustände. Weil er allein die haltende, aufbauende, wiederherstellende Kraft der Sittlichkeit im Busen trägt, so ist er es auch vornehmlich, der England vom Verderben der Zwietracht, wie aus den Klauen Frankreichs und des Papstthums errettet. Ueber die Gewalt der mächtigsten Potenzen erhebt sich also die äußerlich-untergeordnete Macht der Ritter- und Bürgerschaft, weil auf ihrer Seite die sittliche und männlich-thätige Energie steht: — das ist die ewige Lehre der Weltgeschichte. Das Resultat jener Wirren und Kämpfe ist die Freiheit des Englischen Volkes nach innen und außen, begründet durch das errungene Reichsgrundgesetz der Magna Charta, wie durch den Sieg über Frankreich und die Anmaßungen der Kirche.

Johann stirbt, aber sein Tod ist der Anfang zur Wiederherstellung des Staats: nicht nur die Englischen Großen kehren zu ihrer Pflicht zurück, womit Frankreich zugleich geschlagen ist, sondern das Gift, das die Hand eines Geistlichen dem Könige mischte, zerstört auch den eignen Vortheil der Kirche, indem mit Johann's Tode die von ihm bereits anerkannte Lehns-Oberherrlichkeit des Papstes über England zu Grabe geht: die Rivalität der Kirche gegen den Staat, ihr Streben nach äußerer Macht und Herrschaft zerstört sich in sich selbst. — So erscheint das Thema des Ganzen, die Darstellung der neueren Geschichte von Seiten des ihr eben so eigenthümlichen als wesentlichen Verhältnisses zwischen Staat und Kirche, in mannichfaltigen Variationen durchgeführt. Das Drama zeigt, daß dies Verhältniß kein äußerliches, kein phantastisch-ideales, wie im Mittelalter, sondern ein geistiges, ethisches ist, und daß der Staats-Organismus nothwendig krankt und verfällt, wo dasselbe seine ethische Kraft verloren hat und damit in sich selbst aus dem Gleichgewicht gekommen ist. Es zeigt, daß es der Geschichte weder auf Königthum noch auf Papstthum, weder auf diese noch auf jene Form von Staat und Kirche noch auf Kirche und Staat überhaupt ankommt, daß ihr beide vielmehr nur Formen der Bethätigung des religiös-sittlichen Geistes sind, und daß deshalb weder der Staat noch die Kirche etwas vermögen *ohne* die sittliche Kraft und noch weniger *gegen* die sittliche Kraft, möge letztere auch äußerlich noch so ohnmächtig erscheinen. Man kann daher sagen, die Grundidee der Dichtung sei in den Schlußworten Faulconbridge's angedeutet, wenn er sagt:

> Dieß England lag noch nie und wird auch nie
> Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
> Als wenn es erst sich selbst verwunden hatt.
> Nun diese seine Prinzen heimgekommen,
> So komme nur die ganze Welt in Waffen,
> Wir trotzen ihr: Nichts bringt uns Noth und Reu',
> Bleibt England nur sich selber immer treu.

Denn diese Treue, diese Eintracht kann sich nur erhalten, wenn der Staat vom kirchlichen, die Kirche vom Staatsgeiste, d. h. beide vom Geiste ächter Sittlichkeit beseelt sind.

Das Schicksal, Thun und Leiden aller Nebenfiguren ist natürlich durch den Gang der Hauptaction getragen und bedingt.

Ist deren Grundidee richtig bestimmt, so wird sie sich auch in allen Nebenpartieen abspiegeln. Des Königs von Frankreich, des Dauphins und des Erzherzogs von Oestreich Pläne scheitern an ihrer eignen verkehrten, anmaßlichen, dem Wesen des Staats ebenfalls widersprechenden Politik; damit gehen auch Blanca's Hoffnungen zu Grunde. Das Benehmen der Englischen Großen erklärt sich aus ihrer feudalen Stellung zur königlichen Gewalt und der erborgten Majestät Johanns. Wo das Ganze in seinem innersten Wesen und Begriffe krank ist, da können auch die einzelnen Glieder nicht vollkommen gesund sein. — Constanze's und Arthur's Geschick aber gehört zunächst episodenartig zu Johann's Leben, zugleich erscheint es bedeutsam in die Staatsgeschichte verflochten. Es bildet das Seitenstück zu jener Grundlehre des Ganzen: Nichts wird mehr von der Geschichte verfolgt als Leidenschaftlichkeit und Mangel an Selbstbeherrschung, die Erbfehler der weiblichen Natur. Weiber sollen sich nicht in die Geschichte mischen, weil die Geschichte Thaten verlangt, und dazu sind sie unfähig. Das Pathos der Mutterliebe, das Constanzens Seele beherrscht, ist zwar ein eben so edles als unter den gegebenen Verhältnissen berechtigtes Motiv. Aber einerseits ist es nicht ganz rein und lauter, — es mischt sich offenbar eine gute Dosis Ehrgeiz und Herrschsucht hinein, — andrerseits wird es in Constanzens heftigem Wesen zur blinden, maßlosen Leidenschaft, die mit Riesenschritten nicht nur in sich selber wächst, sondern auch den ehernen Gang der Geschichte mit fortzureißen, aus der Bahn zu werfen trachtet, und als ihr dieß nicht gelingt, zu einer Höhe sich steigert, auf der sie nothwendig in selbstmörderische Wuth sich verkehrt. Die Ungeduld dieser Leidenschaft, mit der Constanze ihrem Sohne, obwohl er doch in seiner Unmündigkeit noch nicht auf den Thron gehört, sein Recht zu verschaffen sucht, ist es in der That allein, die sie und ihn mit Recht vernichtet. Arthur, obwohl durch Huberts Mitleid erhalten, mußte daher dennoch seinen Tod finden. Hätte seine Mutter die Besonnenheit gehabt, zu warten, bis er selbst durch männliche That sein Recht geltend machen konnte, und als Mann ein volles Recht erst gehabt hätte, so würde ihm und ihr von selbst zugefallen sein, was ihnen gebührte. —

Daß Robert Faulconbridge keine rein historische Figur ist, sondern der poetischen, sagenhaften Geschichte der Volksbücher

angehört, daß das Leben des Erzherzogs Leopold von Oesterreich um ein gutes Stück verlängert und in Verhältnisse verflochten ist, an denen er keinen Theil hatte, daß manche andere Nebenumstände verändert, poetisch umgestaltet erscheinen, wird man dem historischen Dramatiker nicht zum Vorwurf machen wollen. Er ist der Hofpoet, nicht der Hofbediente der Weltgeschichte; die Diplomatik ist nicht seine, sondern des Archivars Sache, mit dem er nichts gemein hat. Es wäre ein großes Mißverständniß, vom Dichter historische Treue oder gar diplomatische Genauigkeit in allem Einzelnen zu fordern; er kann oft nur historisch treu sein, wenn er in gewissen Dingen untreu ist. Es giebt eine Menge einzelner Begebenheiten, äußerlicher Umstände und Verhältnisse, die offenbar ganz anders hätten sein können, ohne daß dadurch die in den Hauptmomenten der geschichtlichen Entwickelung liegende Bedeutung (ihre Grundidee) würde verletzt worden sein: jedes große Ereigniß hat wie jeder große Mann eine Anzahl von Trabanten, Helfershelfern und Bedienten um sich, deren Wahl von seiner Willkühr abhängt, und die daher auch andere hätten sein können. Der Dichter hat nur die Hauptmomente der Geschichte und die Hauptcharaktere der handelnden Personen, d. h. die Träger der Grundidee, welche in der Gesammtheit der Thaten und Begebenheiten sich ausdrückt, mit historischer Treue wiederzugeben; was zur lebendigen Veranschaulichung der Grundidee dient, und wäre es das anscheinend Kleinste und Unbedeutendste, hat er aufzunehmen, alles Andere dagegen muß dem freien Schalten seiner künstlerischen Thätigkeit überlassen werden. Je größer er ist, desto weniger wird er zu ändern brauchen, desto mehr wird sein freies Schaffen historische Dichtung, d. h. im Sinne und Charakter der dargestellten Grundidee gedichtet sein. Nur so kann er die geschichtliche Wahrheit zur unmittelbaren Anschauung bringen; nur so kann die Geschichte in der Beschränkung, welche die künstlerische Form dem Dichter auferlegt, Gegenstand der Kunst sein. Darum kann man freilich selbst aus Shakspeare's Werken die Geschichte nicht erst kennen lernen, — dafür giebt es Schulmeister und Geschichtsbücher genug in der Welt, — wohl aber kann man, was mehr ist, die Geschichte aus ihnen verstehen lernen. Die Untersuchung Courtenay's (**Commentaries on the Historical Plays of Sh. Lond. 1840**), ob Shakspeare's Stücke geeignet seien, Geschichte zu lehren,

d. h. den Schulmeister zu vertreten, ist daher sehr überflüssig. Dennoch gereicht selbst diese Untersuchung dem großen Dichter zur Verherrlichung. Denn aus den gründlichen Forschungen Courtenay's ergiebt sich, daß Shakspeare's Abweichungen von seinen historischen Quellen (von Holinshed's und Stowes Chroniken) fast nur einzelne Anachronismen, Auslassungen und Zusammenziehungen sind. Am meisten finden sich solche Abweichungen im König Johann, Heinrich IV. (besonders im ersten Theil) und Heinrich VI. (Courtenay I, 1 f. 75 f. 213 f.), d. h. in denjenigen Stücken, die neben Holinshed und Stowe zugleich ältere Stücke zu ihren Quellen haben oder frühe Jugendarbeiten sind. In den übrigen hat sich Shakspeare selbst solche kleine poetische Freiheiten verhältnißmäßig nur selten erlaubt. —

Die obigen Bemerkungen finden daher mehr oder minder auf alle historischen Dramen Shakspeare's ihre Anwendung; sie seien deshalb hier Ein- für alle Mal gemacht. König Johanns historisch so wichtige, und doch an sich so schwache, unwürdige Regierung forderte aber vorzugsweise eine freie poetische Behandlung. Die Zersplitterung der Interessen, das Auseinanderfallen der verschiedenen Theile des Staatsorganismus, die vielen Wechselfälle des Glücks und die Unbeständigkeit der selbstsüchtigen Staatsklugheit, das oscillirende Vor- und Zurückschreiten des Ganges der Geschichte, ehe sie zu ihrem Resultate anlangte, die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten und handelnden Personen, mußte reducirt und concentrirt werden auf bestimmte, klar hervortretende Haupterscheinungen. Shakspeare brauchte also nothwendig Repräsentanten: einen Repräsentanten des allgemeinen ritterlichen Heldengeistes der Zeit wie Faulconbridge, dessen Gegenbild der hohle, ruhmredige Erzherzog von Oesterreich, zugleich Repräsentant der mit eingreifenden Verhältnisse Englands zum Deutschen Reiche ist, beide nicht minder nothwendig als Repräsentanten der nächsten historischen Vergangenheit unter Richard Löwenherz; einen Repräsentanten des Papstthums wie Cardinal Pandulpho; Repräsentanten des hohen Englischen Adels, wie die Grafen von Salisbury, Norfolk ꝛc.; einen Repräsentanten der dienstfertigen Kleinen, die in solchen Zeiten groß zu werden suchen, wie Hubert de Burgh; ja sogar einen Repräsentanten des mittelalterlichen Aberglaubens (der Karrikatur des mächtigen Kir-

chenglaubens) wie der Prophet Peter von Pomphret. Daß der Erzherzog durch Faulconbridge's Schwert fällt, war nothwendige Folge der Zusammenstellung beider Figuren: die poetisch-historische Gerechtigkeit forderte für die unrechtmäßige Gefangennehmung König Richards die Bestrafung des Erzherzogs, deren natürliches Werkzeug der Sohn des Beleidigten war. Auch hier faßte der Dichter wiederum nur eine Menge in der wirklichen Geschichte auseinanderfallender Umstände zu Einem Hauptzuge zusammen. —

Die Antwort auf die Frage: *wann* dieser unzweifelhaftächte König Johann von Shakspeare gedichtet sei, hängt so wesentlich zusammen mit der Entscheidung der streitigen Frage: ob der noch vorhandene *ältere* König Johann eine Jugendarbeit Shakspeare's sei oder nicht, daß ich mir die Erörterung dieses Punktes auf den nächst folgenden Abschnitt versparen muß.

5. Richard II.

Richard II. ist in vieler Beziehung das Gegenstück zu König Johann. Während letzterer die angemaßte Königswürde durch schlechte Mittel vergeblich zu behaupten sucht, verliert Richard sein gutes Recht durch schlechten Gebrauch. Denn die Geschichte in ihrer Lebendigkeit duldet keine abstrakten, todten Begriffe. Die fixirte Formel eines äußerlichen, juristischen, von Menschen gemachten *Rechtes* ist ihr ein reines Nichts; ihr gilt nur das Recht, was wirklich recht ist, sofern es seinen Grund in der *Sittlichkeit* hat. Dieses Recht hat Richard verscherzt, weil er selbst es mit Füßen tritt. Auch die höchste weltliche Macht ist von den ewigen Gesetzen der Weltgeschichte nicht eximirt: auch das Recht der Majestät *von Gottes Gnaden* verliert seine Berechtigung, sobald es von seiner Grundlage, der Gnade Gottes, dessen Gerechtigkeit keine Jurisprudenz, keine Erb- und Familienrechte in Widerspruch gegen das ewige Recht der Wahrheit und Vernunft kennt, sich losgelöst hat. Richard pocht umsonst auf sein juristisches Recht, umsonst auf den heiligen Namen Majestät, umsonst ruft er die Engel dessen, der ihn zum König gesetzt: sein Recht und sein Name bewegen keinen Strohhalm, weil ihnen die schaffende Macht jenes innern Rechtes fehlt; Gott kann keine Engel senden, um den zu schützen, der seine Gnade von sich gestoßen. Sein Volk verläßt ihn, weil er es zuerst verlassen; das Unrecht der Empörung siegt; Richard's an sich edlere

Natur, die nur ausgeartet ist, unterliegt der Klugheit und Mäßigung eines Bolingbroke. So wenig wahre sittliche Kraft auch der nachmalige Heinrich IV. zeigt, — dem unwürdigen, höchst unköniglichen Benehmen Richards gegenüber, erscheint er wie ein Tugendheld, dem Throne näher: ein Sandkorn giebt den Ausschlag auf der schwankenden Wagschaale. —

Unter einem so unköniglichen Könige muß auch das Land in Verderben und Zwietracht gerathen. Gleich im Anfange des Stücks sehen wir daher die Großen des Reichs in heftigem Streite begriffen, das Volk in Irland empört wider seinen Herrn, die königliche Familie selbst zerrissen. Die Herzogin von Gloster klagt um das Schicksal ihres Gemahls; Richards willkührliche Entscheidung des Zwistes zwischen Norfolk und Bolingbroke, die Verbannung des Sohnes wirft den alten Gaunt auf das Sterbebette; umsonst warnt er den König; die Wahrheit verhallt an den tauben, von Schmeichelreden verstopften Ohren. Willkühr auf Willkühr, Schande auf Schande häufend, verpachtet Richard sein Königreich, und zieht alle Güter des Hauses Lancaster räuberisch ein, um die Irische Empörung zu stillen. Das ist der Wendepunkt seines Schicksals. Indem er, trotzend auf sein angestammtes Recht, auf die von Gott selbst eingesetzte Königswürde, doch zugleich alle Erb- und Familienrechte leugnet und vernichtet, doch zugleich sein eignes göttliches Amt verkauft, ist er, mit sich selbst im vernichtenden Widerspruche, selbst der erste Empörer, säet er selbst die Revolution, die ihm Thron und Leben raubt. Indem er dem Rechte der geschichtlichen Vergangenheit (was der wahre Inhalt des s. g. Princips der Stabilität ist) Hohn spricht, stellt er sich selbst auf eine bodenlose Zukunft. Nur das Alter, das in der bessern Vergangenheit lebt, das in ihm noch immer seinen edlen, heldenmüthigen Vater erblickt: der alte York mit seinem Sohne, der Bischof von Carlisle, der alte Salisbury bleiben ihm treu; das kräftige Mannes- und Jugendalter dagegen, seiner Natur nach angewiesen auf die Gegenwart und Zukunft, die von Richard untergraben, wankt und den Einsturz droht, wankt ebenfalls, fällt ab, tritt zu den Empörern über. Gottes leitende Hand greift mit ein: um Einen Tag früher aus Irland zurückgekommen, würde Richard ein schlagfertiges Heer vorgefunden haben; jetzt durch die zufällige Verzögerung, durch das Gerücht seines Todes getäuscht, hat es sich zerstreut, oder ist zu Heinrich über-

gegangen. So von allen Mitteln entblößt, zuletzt sich selbst verlierend und kraftlos in sich zusammenfallend, überliefert sich Richard den Händen seiner Feinde; sein Leben wie ein angefaulter Stamm, wird von dem Sturme gebrochen, den er selbst heraufbeschworen hat. Seine Creaturen, Bushby, Bagot, Green, Wiltshire, die dem schlechten Herrn schlecht dienten und ihn in seiner Willkühr und Ungerechtigkeit bestärkten, fallen, wie die Zweige, noch ehe der Stamm sinkt. Die Königin, schon im Glück von einem «namenlosen Schmerze gedrückt,» mit ahnungsvoller Furcht in die Zukunft schauend, d. h. wohl fühlend, daß nur Unheil aus Richards unheiligen Thaten hervorgehen kann, aber ohne Kraft und Willen, ihnen so viel an ihr lag zu steuern, sie, die Genossin der unköniglichen Verschwendung ihres Gemahls, die schweigend am Sterbebette des alten Gaunt dessen fruchtlose Ermahnungen, die Schmähreden Richards und seinen Befehl zum Raube der Lancasterschen Güter mit anhören konnte, — sie theilt mit Recht das Loos ihres Herrn. Beide aber macht das Unglück groß: die Art, wie Richard und die Königin ihr Schicksal tragen, söhnt sie aus mit Gott und der Welt. Der Schluß des Dramas macht einen tief poetischen, ächt tragischen Eindruck. —

So, sehen wir, zieht sich Ein Gedanke durch die ganze Composition mit allen ihren Gliedern. Es ist die hohe, welthistorische Bedeutung der Königswürde, welche der Dichter zur Darstellung bringen will, der Königswürde, wie sie von der Weltanschauung des Mittelalters bis in die neuere Zeit hinein gefaßt wird als ein göttlicher Beruf, der größte, aber auch der schwerste, der Menschen auferlegt werden kann. An sich hat freilich jeder Mensch seinen Beruf von Gott. Aber weil aller einzelnen Staatsglieder Amt und Thätigkeit zugleich mehr oder minder bedingt ist durch die regierende Macht des Königs, so erscheint dessen Würde in einer mehr unmittelbaren Beziehung zu Gottes waltender Gnade; sie ist vorzugsweise von Gottes Gnaden. Aber eben darum, weil es so ist, weil, wie Shakspeare zeigt, der Zustand des ganzen Volks so abhängig ist von der Verwaltung des königlichen Amtes, soll der König um so mehr der göttlichen Gnade sich stets bewußt sein, ist es ein um so größeres Verbrechen, wenn er, seiner Würde vergessend, unköniglich, ohne Gerechtigkeit und ohne Gnade handelt. Widerspricht er seinem Berufe, so kann ihn die Göttlichkeit desselben nicht schützen. Denn im Berufe ist

er eben nur zum Rechte *berufen*; das Recht selbst erlangt er erst, wenn er dem Rufe folgt. Indem der Dichter also das Verhältniß des Menschen zu seinem historischen Berufe, und seines Berufes zu Gott darstellt, indem er näher das Wesen der Königswürde in ihrer Beziehung zu Gott und Welt aufdeckt, bringt er die mittelalterliche und neuere Staatsgeschichte von einer ihrer wesentlichsten Seiten, in einem ihrer wesentlichsten Begriffe, zur Anschauung. Er zeigt, daß die königliche Gewalt, eben *weil* sie von Gottes Gnaden ist, *nicht bloß* auf dem angestammten Rechte beruht, sondern vielmehr auf derselben Basis, auf welcher der Staat selbst steht, auf der Einigung des Volks durch Recht und Sittlichkeit zu Einem organischen Ganzen; daß sie mithin sich selbst ruinirt, wenn sie die Rechte des Volks mit Füßen tritt und seine Bedürfnisse und Wünsche mißachtet, kurz daß sie unmöglich ohne die Achtung und Liebe des Volks, daß sie sich selber widerspricht, wenn sie in Widerspruch mit dem Geiste und Willen des Volkes tritt. Das ist die Grundidee des ganzen Drama's.

6. *Heinrich IV. erster und zweiter Theil.*

Richard **II.** ist der erste Theil der großen fünfaktigen historisch-dramatischen Composition, welche mit Richard **III.** schließt. Es versteht sich von selbst, daß durch Richards Unrecht und seine gerechte Strafe das Unrecht der Bolingbrokeschen Empörung nicht gerechtfertigt ist. Das zeigen sogleich die beiden folgenden Dramen, welche den Namen *Heinrichs* **IV.** tragen. Sie bilden in dem großen cyklischen Ganzen, dessen letztes Glied Richard **III.** ist, einen Haupt-Knotenpunkt der Entwickelung, und verlangen daher vor andern eine näher eingehende Betrachtung.

Heinrichs **IV.** angemaßte Majestät erinnert zunächst wiederum an die erborgte Majestät König Johanns. Allein die Verhältnisse sind hier ganz anders gestaltet. Dort stand dem Könige ein von der Kirche, von Frankreich und Englischen Großen geschützter Kronprätendent gegenüber; das Hauptgewicht lag auf der Zerrüttung, der Schwäche und dem Mißbrauche der weltlichen wie der geistlichen Macht, die, eben deshalb im Kampf gegeneinander, die Grundlagen aller menschlichen Gemeinschaft zerstörten. Heinrich **IV.** hat nur gegen einzelne Barone seines eignen Reichs zu kämpfen; ihnen gesellen sich wohl einige Bischöfe

bei, aber nicht als Repräsentanten der Kirche, sondern ebenfalls nur als Würdenträger des Reichs. So bewegt sich hier, wie in Richard II. Alles innerhalb des Staatsgebietes, wie denn die beiden Theile Heinrichs IV., als Ein Ganzes betrachtet, einerseits nur die Fortsetzung, andrerseits aber wiederum den Gegensatz zu Richard II. bilden.

Denn so gewiß dem unköniglichen Richard mit Fug und Recht die königliche Gewalt genommen ward, so gewiß konnte und durfte ihm nicht zugleich auch alles Recht auf den Thron geraubt werden. Das äußere, juristische Recht besaß er nun einmal unleugbar. Die siegende Empörung durfte daher entweder nur Richards Gewalt so weit beschränken, um den Mißbrauch derselben unmöglich zu machen, oder höchstens seine Herrschaft so lange suspendiren, bis er klüger und besser geworden, mit der äußeren die innere Berechtigung verbinden würde. Dieß forderte das wahre unantastbare Recht, dessen Amt die Geschichte verwaltet. — Richards definitive Entthronung war daher ein unverkennbares Unrecht. Dieß hat Shakspeare durch den Schluß des Dramas zur vollen Anschauung gebracht. In der Tiefe seiner Erniedrigung von Schmerz und Reue zerrissen, zeigt Richard eine Schönheit der Seele und eine Größe der Gesinnung, an die Heinrich IV. nicht hinaufreicht; im Kerker erbaut sich Richard seinen unzerstörbaren Thron, im Kerker, im Tode, wird er zum wahren König.

Dennoch bleibt er entsetzt, dennoch wird er auf Heinrichs Wunsch ermordet. Mit dieser Sünde belastet, besteigt Heinrich den Thron: offenes und geheimes Unrecht, Wortbrüchigkeit und Gewaltthat, Lüge und Verstellung, sind die Mittel, durch die er zum Besitz der Krone gelangt. Der Conflict, um den es sich handelte, ist daher noch nicht gelöst; der Streitpunkt hat sich vielmehr nur umgekehrt. Früher stand das äußere Recht mit dem innern, jetzt steht das innere mit dem äußern im Widerspruch. Heinrich IV. ist innerlich, durch seine Klugheit, seine Besonnenheit und Mäßigung, seine Tapferkeit und Energie, wohl berechtigt zum Thone von England; aber äußerlich hat er die Krone nicht nur durch eine Gewaltthat gewonnen, sondern es stehen ihm auch andere, nähere Rechte gegenüber, die er nur gewaltsam unterdrücken kann. Ja zu dem alten Conflicte tritt noch ein neuer hinzu. Auch die innere Berechtigung Hein-

richs ist nämlich keine vollständige und vollgültige. Seiner geistigen Befähigung nach vermag er wohl zu regieren, ist er vielleicht der Würdigste unter allen Gliedern des königlichen Hauses. Aber zur innern Berechtigung gehört vor allen Dingen eine sittliche Grundlage, sittliche Gesinnung, sittliche Kraft und Festigkeit, die sich nicht wenden und beugen läßt, sondern unerschütterlich den ewigen Gesetzen alles Daseins gehorcht. Daran fehlt es Heinrich IV. Er ist zwar nicht moralisch verdorben, kein eigentlich unsittlicher Charakter; seine moralische Berechtigung würde ausreichen, wenn ihr das äußere, juristische Recht zur Seite stände. Aber um den Mangel des letzteren zu ersetzen, dazu fehlt es seiner Moralität durchaus an jener idealen Beziehung auf das Ewige, Göttliche; sie besteht im Grunde doch nur in denjenigen untergeordneten Tugenden, ohne welche die gemeine Lebensklugheit, eine verständige Leitung der irdischen Angelegenheiten zur Befriedigung der eignen Interessen, unmöglich ist.

Dieser doppelte Conflict, in dem das Recht, der lebendige Grund alles Staatslebens, mit sich selbst gerathen ist, läßt das Reich unter Heinrich IV. zu keinem Frieden, zu keiner freien, gleichmäßigen Fortbildung kommen. Die Störung des Rechts in dem Mittel- und Gipfelpunkte des Staats ist eine Störung des ganzen Organismus. Der Staatskörper selbst ist innerlich krank; die Heilung aber, die Lösung des Conflicts, für den Augenblick unmöglich. Denn Heinrich IV. vermag das Geschehene nicht ungeschehen zu machen, das äußere Unrecht nicht in Recht zu verkehren. Unter seinen Gegnern aber ist wiederum Keiner, der ihm an innerer Berechtigung und Befähigung gewachsen wäre, und ihm den factischen Besitz der Krone streitig zu machen die Kraft hätte. Heinrich bleibt daher zwar König, aber zu Folge der Halbheit seines innern und des Mangels alles äußern Rechtes vermag er es nicht ungestört zu bleiben: Aufruhr und Empörung rütteln beständig an seinem Throne. In steter Gefahr, gestürzt zu werden, schwankt seine Regierung wie ein leckes Schiff auf sturmbewegten Meere zwischen Sein und Nichtsein, — zwischen dem factischen Rechte des Besitzes und dem juristischen Unrechte der Usurpation. So lavirt gleichsam die Geschichte in innerer Unruhe, in beständigem Kommen und Gehen hin und her, ohne zum Hafen gelangen zu können. Diese Gäh-

rung, diese Rastlosigkeit als die nothwendige Consequenz der historischen Verhältnisse, in ihren letzten, nicht bloß äußerlichen, sondern innerlichen, ideellen Ursachen darzulegen, ist die Hauptaufgabe des Historikers Heinrichs IV. Denn der wahre historische Sinn seiner Regierung liegt offenbar nur in diesem Schwanken selbst, in dieser Bewegung ohne Ziel, in dieser Thätigkeit ohne That, in diesem Ringen und Streben ohne Zweck und Resultat. Erst mit Heinrich V. gewinnt die Geschichte Englands wieder einen, wenn auch vorübergehenden, Halt- und Ruhepunkt. Heinrich V. nämlich verdeckt durch seine volle geistige und sittliche Berechtigung den Mangel des äußern Rechts. Auch er vermag das Unrecht freilich nicht in Recht zu verwandeln, — es bleibt vielmehr bestehen und wirkt, wie Shakspeare in der Folge zeigt, im Stillen fort, bis es durch den Sturz des Hauses Lancaster sich selbst aufgehoben hat; — aber Heinrich V. vermag es für seine Person unschädlich zu machen: die Größe seines Geistes, der Adel seiner Gesinnung, der Glanz seiner Thaten überstrahlt den dunkeln Flecken, den er ohnehin gleichsam nur geerbt hat.

Zu diesem Ruhepunkt strebt aber die Geschichte bereits unter Heinrich IV. hin: er ist das verborgene Ziel jener rastlosen Bewegung. Darum war es für den Dichter unerläßlich, in die Darstellung der Regierung Heinrichs IV. den Charakter des nachmaligen fünften Heinrichs nicht nur einzuflechten, sondern mit Nachdruck hervorzuheben. Der Vorwurf, den ihm einige Kritiker daraus gemacht haben, muß vor der höheren Nothwendigkeit der historischen Wahrheit, die für das geschichtliche Drama zugleich die Bedingung der Schönheit ist, zurückweichen. Allerdings ist es ein Anachronismus, wenn schon in Richard II. von dem wüsten Treiben des Prinzen von Wales die Rede ist: letzterer war damals etwa erst dreizehn Jahr alt. Allerdings tritt die Person des Prinzen in Heinrich IV. so weit in den Vordergrund, daß die Einheit, welche durch Concentrirung des Interesses auf eine Hauptperson entsteht, gestört wird: man weiß nicht, soll man den Vater oder den Sohn für den eigentlichen Helden des Stücks halten. Allein abgesehen von jener inneren Nothwendigkeit, den Zielpunkt, auf den der Gang der Ereignisse gerichtet ist, auch in der Darstellung derselben anzudeuten, so gehört gerade diese Spaltung der persönlichen Theil-

nahme mit zum Charakter der dargestellten Zeit, zum Charakter der Regierung Heinrichs IV., ja zum Charakter des letzteren selbst. Eine Persönlichkeit, wie die seinige, vermag nicht, das Interesse für sich allein in Anspruch zu nehmen; er selbst, seine ganze Thätigkeit, sein innerstes Wesen ist in sich gespalten; er gehört zu den Charakteren, die nur in näherer Beziehung zu andern interessanteren Persönlichkeiten Theilnahme erwecken können. Darum nimmt Shakspeare keinen Anstand, nicht bloß die s. g. Chronologie zu verletzen, sondern auch die s. g. Einheit des persönlichen Interesses doppelt und dreifach zu zertheilen, und den beiden Heinrichen in der Person des jungen Percy und des guten Sir John Falstaff zwei starke Nebenbuhler um die Liebe des Publikums zur Seite zu stellen. Wir können ihn nur darum loben. Denn, was die Hauptsache ist: die Einheit des Interesses an den Personen ist eben so wenig als die Einheit der Handlung die wahre Einheit des historischen Dramas. Diese liegt vielmehr, wie schon bemerkt, in der Einheit der geschichtlichen Idee, und damit in der Einheit des Charakters, oder wenn man will, des Geistes der Zeit, die zur Darstellung kommt. Für diese Einheit sollte das Publikum zunächst und vorzugsweise sich interessiren; denn die Geschichte und ihre Ideen, das Gesetz ihrer Entwickelung, der Sinn ihrer lebendigen Hieroglyphen hat ein Interesse, das unendlich höher steht, als die psychologische Theilnahme für einzelne Personen.

Diese Einheit der historischen Idee nun aber ist in unserm Drama durchaus festgehalten. Beide Theile bringen den Charakter der Zeit, den Zustand der innern Aufregung und Gährung, in dem der Staat sich befindet, zur lebendigsten Anschauung. Sogleich die erste Scene meldet von Kriegen, die an den Gränzen von einzelnen Großen des Reichs geführt werden. Um einer nichtigen Ursache willen empören sich sodann gegen Heinrich und seine angemaßte Würde dieselben Barone, denen er diese Würde vorzüglich verdankte. Um den Kampf mit ihnen dreht sich die Aktion im ersten Theile, der mit dem Siege des Königs bei Shrewsbury schließt. Im zweiten Theile handelt es sich zwar weniger um äußere Kämpfe; der Krieg ist so gut, wie beendet, eigentliche Schlachten werden nicht mehr geschlagen; aber der Zustand bleibt im Wesentlichen derselbe. Das Intriguenspiel der Politik hält die Gemüther in Spannung; und selbst nach-

dem durch Schlauheit und List und glückliche Zufälle die Empörer völlig überwunden sind, ist doch das Resultat nicht Ruhe und Frieden. Denn sind auch die Arme gefesselt und die Schwerter in die Scheiden gebannt, in den Geistern tobt unbesänftigt die alte Zwietracht, der alte, ungelöste Widerspruch. Das fühlt Heinrich IV. und spricht es klar genug aus (Thl. II. Akt IV. Sc. 4). In seinem Gemüthe wird es daher düsterer und düsterer. Er lebt ohne Lust am Leben, in der gesteigerten Besorgniß um die Befestigung der königlichen Gewalt, in der drückenden Angst um das seltsame Treiben seines scheinbar entarteten Sohnes. Er stirbt im Gefühle, umsonst sich gemüht und gesorgt zu haben, um das Unrecht, auf dem sein Thron steht, auszutilgen. —

Dennoch stirbt er im stolzen, äußern Besitze seiner Würde: es ist den aufrührerischen Baronen nicht gelungen, auch nur einen Zoll breit seiner Gewalt zu schmälern. Es konnte ihnen nicht gelingen. Denn ihnen ist das Unrecht Heinrichs, das bessere Recht Mortimers, nur ein Vorwand, nur die Maske ihrer selbstsüchtigen Bestrebungen. Sie haben keineswegs die Absicht, das begangene Unrecht wieder gut zu machen, den schneidenden Conflict zu lösen, den kranken Staatskörper zu heilen. Der Staat als solcher kümmert sie gar nicht; sie wollen vielmehr nur ihre Macht vergrößern, sie wollen das Reich unter sich theilen, die Königswürde abschaffen, oder doch zum bloßen Spielball ihrer Interessen herabsetzen. Wäre ihr Plan gelungen, so war die völlige Zerrüttung des Landes die unausbleibliche Folge. Ihre Empörung war sonach selbst nur ein Unrecht, nur eine Anmaßung. In dem Kampfe, der sich daraus entspann, stand mithin in Wahrheit nur Unrecht gegen Unrecht, Anmaßung gegen Anmaßung. Nur das größere Quantum der materiellen Macht und der höhere Grad der geistigen Befähigung konnte daher den Ausschlag geben; und danach mußte, auch ohne die innere Uneinigkeit unter seinen Gegnern, die Entscheidung nothwendig zu Gunsten Heinrichs ausfallen. An Klugheit und Besonnenheit, an Herrscher- und Feldherrntalent war er ihnen allen entschieden überlegen; und was ihm an persönlicher, kriegerischer Kraft abging, ersetzte die angeborne Heldengröße seines Sohnes, des nachmaligen Eroberers von Frankreich.

In dem Schauspiel dieser Streitigkeiten und Bürgerkriege

entfaltet Shakspeare zugleich das Wesen des Feudal-Staates in der Gestalt, die er in der zweiten Hälfte des Mittelalters gewonnen hatte. Das Lehnswesen hatte mit der Zeit zu einem innern Widerspruche sich fortgebildet. Aus einem ursprünglich ganz persönlichen Verhältnisse, das aus persönlicher Achtung eingegangen, auf gegenseitiger Treue und Anhänglichkeit beruhte, hatte es sich in ein dingliches Rechtsverhältniß umgewandelt, nach welchem im Grunde nicht mehr die Vasallen selbst, sondern nur ihre liegenden Güter einen Conner mit dem Lehnsherrn hatten. Für seine Besitzungen mußte zwar der Vasall die Belehnung nachsuchen, und hatte ohne dieselbe kein Recht; aber der Lehnsherr seiner Seits mußte dafür auch, wenn allen Rechtsformen genügt war, die Belehnung ertheilen. Sonach hing es vom Zufall ab, ob in den Händen des einen oder des andern Vasallen, oder in der Hand des Fürsten die größere Masse der Güter sich concentrirte. Der einzelne Vasall konnte leicht mächtiger sein, als sein Lehnsherr. Jedenfalls mußte die Gesammtheit der Vasallen stets eine größere Macht in den Händen haben, als der Lehnsfürst für sich allein. Der Schwerpunkt des Feudal-Staats ruhte mithin nicht auf der Gewalt und Würde des Königs, sondern auf dem zufälligen Verhältnisse zwischen diesem und den mächtigen Vasallen des Reichs. War die Proportion zwischen dem Güterbesitz der letztern und der Hausmacht des Fürsten zu ungleich, oder war das persönliche Verhältniß zwischen beiden durch Haß, Ehrgeiz, Habgier getrübt, so war damit zugleich der ganze Staatsorganismus gestört; über kurz oder lang mußten Empörung und Bürgerkrieg das Reich zerreißen.

Dieß hatte Richard II. verkannt. Er wollte König sein im eminenten Sinne des Worts, König von Gottes Gnaden, der auch nur Gott und seinem Gewissen für sein Thun und Lassen verantwortlich sei. Er legte allen Nachdruck auf diesen absoluten Begriff des Königthums, auf dessen unmittelbaren Ursprung aus Gottes Macht und Willen, eine Idee, die, von der christlich-religiösen Weltanschauung des Mittelalters ausgegangen, mit den alt-Germanischen Institutionen und ihrer Verdrehung zum Feudal-Staate im diametralen Widerspruche stand. Richard wollte im Staate nur ein Königreich sehen, während dieser Staat doch eben so sehr oder noch mehr ein Vasallen-

reich war. An diesem Mißverständnisse, das freilich wiederum nur aus seiner Neigung zur Willkühr und Gewaltthätigkeit entsprang, ging Richard zu Grunde. Die Folge davon war eine um so stärkere Reaktion des Vasallenthums gegen das Königthum. Die großen Barone haben Richard entthront; sie haben ihre Macht erprobt, sie haben bemerkt, daß sie gleichsam die Pulsadern des Staates sind, sie haben insbesondere die Süßigkeit der unbeschränkten Gewalt geschmeckt. Sie lassen daher jenen Begriff von der königlichen Würde gänzlich fallen, sie wollen ihrerseits den Vasallenstaat zur ausschließlichen Geltung bringen.

Daraus entspann sich unter Richards Nachfolgern ein Kampf zwischen dem Vasallen- und Königthume als solchem, ein Kampf, der freilich wiederum zugleich eine Folge jenes Conflicts zwischen dem innern und äußern Rechte Heinrichs IV. war, zugleich aber seine selbstständige, historische Bedeutung hatte. Diesen Kampf bringt uns unser Drama in voller, drastischer Lebendigkeit vor Augen. Ja es ist der innere Gegensatz, in welchem die Ansicht des Mittelalters über das Wesen des Staats befangen war, in seiner Ausartung zum Widerspruche, und die nur auf äußerliche Weise, durch die Unterdrückung des einen Theils, zu bewerkstelligende Lösung desselben, — dieser Gegensatz, dramatisirt und auf den Standpunkt der Poesie erhoben, ist recht eigentlich die specielle historische Grundidee unsers Stücks, die Idee, die es als ein selbstständiges Ganzes, abgesehen von seinem Zusammenhange mit Richard II., in sich trägt.

Der Accent bei der Darstellung dieses Gegensatzes liegt indeß, den historischen Verhältnissen gemäß, weniger auf der Königswürde, als auf dem Vasallenthume. Denn Heinrich IV. kann sich auf sein Recht von Gottes Gnaden nicht berufen; er hat sich vielmehr eigenmächtig die Krone auf's Haupt gesetzt. Und wie oft daher auch er selbst und seine Getreuen den Gegnern vorwerfen, sich gegen den Gesalbten des Herrn empört zu haben, der Name macht keinen erheblichen Eindruck. Nicht also durch die Macht jener religiösen Idee, sondern nur mit Hülfe der ihm treu gebliebenen Barone vermag er sich im Besitze des Throns zu erhalten. Das Vasallenthum ist mithin in sich selbst gespalten, aber gespalten aus wesentlich gleichen Motiven. Die Ritter Heinrichs glauben ihre Rechnung dabei zu finden,

wenn sie ihm treu bleiben, seine Gegner, wenn sie den König und das Königthum bekämpfen. Gerade in dieser Spaltung tritt das Wesen des Vasallenthums, seine eigenthümliche Stellung und Bedeutung klar hervor. Der Staat selbst erscheint durchaus als Vasallenstaat, das Wohl und Wehe des Landes als abhängig von den Beschlüssen der großen Barone, das Vasallenthum als das Zünglein an der Waagschaale des Staatslebens. —

In diesem Sinne charakterisirt Shakspeare dasselbe in dessen Hauptrepräsentanten mit gewohnter Meisterschaft. Der edle, heißblütige, ehrgeizige, tollkühne Percy, der stets die Welt auf der Spitze seines Schwertes balancirt, nur für Krieg und Waffenruhm Sinn hat, und für eine einzelne Heldenthat sein ganzes Land in die Schanze schlagen würde; der tapfere, hochherzige Douglas, der eben so bereit ist, Percy's überwiegende Waffengewalt anzuerkennen, als der ganzen übrigen Welt Trotz zu bieten, der aus bloßer ritterlicher Dankbarkeit sich mit seinem siegreichen Feinde verbindet zu einem gefährlichen, undankbaren Unternehmen, zu dem ihn durchaus kein persönliches Interesse antreibt; der kalte, berechnende, intriguante, herrschsüchtige Worcester, der mehr Staatsmann als Ritter und doch wieder nur halber Staatsmann und halber Ritter ist; der unentschlossene Northumberland, der nie weiß, ob er seine fürstliche Würde, sein großes Besitzthum, das Wohl seines Hauses und Landes im Auge behalten, oder wie ein fahrender Ritter Alles auf Einen Wurf setzen soll; endlich der doppelzüngige Erzbischof von York, der, halb Kirchenfürst, halb Reichsvasall, den Frieden predigt mit dem Schwerte in der Hand und gern die Weltlichkeit seiner Gelüste mit der Heiligkeit seines Amts vermählen möchte; — das alles sind ächt Shakspearische Charaktere, volle, ganze Menschen, und doch zugleich nur Kinder ihrer Zeit. In ihnen spiegeln sich die wesentlichen Elemente des Vasallenthums deutlich ab. Die halbe Selbstständigkeit neben der halben Abhängigkeit; der Trotz und Hochmuth, der Ehrgeiz und die Herrschsucht, die aber zugleich fortwährend in Streit liegen mit dem Gefühle der Pflicht gegen das Reich und den König; das Streben, sich durch Bündnisse stark zu machen, während es nach der Natur der Sache keine wahrhaft bindende Macht unter den Einzelnen giebt, so daß die angeknüpften Fäden immer wieder abreißen und zuletzt trotz Vertrags und Eidschwurs doch Jeder thut und läßt, was

ihm beliebt; der Widerspruch zwischen dem Ritter, den es nur um persönliche Ehre und Waffenruhm zu thun ist, und demselben Ritter, der zugleich Feldherr und Fürst, Land und Leute regieren, Staatsmann und Politiker sein soll; — alle diese charakteristischen Züge treten in zarten, aber bestimmten Umrissen hervor.

Insbesondere ist es der zuletzt erwähnte Gegensatz, in dessen beide Seiten sich die beiden Hälften unsers Dramas gleichsam theilen. Im ersten Theile des Stücks bildet die Schlacht bei Shrewsbury die Katastrophe, den Kern und Zielpunkt der Aktion. In ihm stellt sich das Vasallenwesen mehr von seiner ritterlichen Seite dar. Die Barone, in denen dies Element offenbar vorherrscht, die mehr Ritter als Landesherren sind, Percy, Douglas, Mortimer, Blunt, sind die Führer der Ereignisse. Dabei kommt natürlich das Wesen der persönlichen Tapferkeit, die Grundlage des Ritterthums, vorzugsweise zur Anschauung. Percy ist der Repräsentant jener angebornen, natürlichen Kühnheit, jenes ungebärdigen Trotzes des natürlichen Menschen auf die Macht seines Ichs, jenes blinden Muthes des fahrenden Ritters, der sich rücksichtslos der Gefahr entgegenwirft, ja eine Lust an ihr findet und sie aufsucht, weil er ihrer bedarf, um sich selbst zu entfalten, seinen Beruf zu erfüllen, seinen Ehrgeiz zu befriedigen. Prinz Heinrich dagegen ist der Repräsentant jener andern höheren Tapferkeit, die durchaus geistiger Natur ist, und in dem Bewußtsein der Ueberlegenheit des Geistes über alle Gefahr besteht, sei es, sie zu überwinden, oder trotz des Unterliegens dennoch Sieger zu bleiben; jener Tapferkeit der historisch-großen Helden, eines Alexander, Hannibal, Cäsar. Damit beide Arten in ihrem durchgreifenden, bedeutsamen Gegensatz klar vor Augen treten, auch darum mußte dem nachmaligen Heinrich V. in unserm Drama eine in die Augen fallende Stellung angewiesen, und andrerseits dem Charakter Percy's ein so weiter Spielraum gestattet werden, daß er in den wesentlichen Lebensverhältnissen, als Sohn, Gatte, Freund, sich zu entfalten und ein besonderes Interesse zu erregen vermochte.

Im zweiten Theile des Stücks tritt dagegen mehr jene andere Seite des Vasallenwesens in den Vordergrund. Shakspeare betrachtet mit Recht den eigentlichen Krieg als beendet: durch die Schlacht von Shrewsbury ist der Sieg der königlichen

Partei entschieden. Was noch von kriegerischen Thaten geschieht, ist so unbedeutend, daß es füglich nur hinter der Scene seinen Platz erhalten kann. Jetzt kam es darauf an, für den König, seinen Sieg möglichst gut zu benutzen, für die empörten Barone, einen möglichst vortheilhaften Frieden zu erlangen. Die Staatskunst, die höhere politische Klugheit mußte den Ausschlag geben. Berathungen und Verhandlungen füllen daher hauptsächlich die dramatische Aktion aus. Die Barone erscheinen von vorn herein zur Unterwerfung geneigt; sie behaupten nur noch das Feld an der Spitze eines stattlichen Heeres, um zu imponiren. Diejenigen unter ihnen, die sich weniger als Ritter, sondern mehr als Staatsmänner, als Herren und Regierer des Landes betrachten, der alte Northumberland, der Bischof von York, Westmoreland u. A., stehen daher an der Spitze der Angelegenheiten. Das Vasallenthum zeigt sich mehr von der Seite, nach welcher es in unmittelbarer Beziehung zur Staatsregierung steht, nach welcher die Barone eine im engern Sinne politische Stellung einnehmen, indem sie kraft ihrer halb souveränen Macht über ihre großen Besitzungen nicht bloß ihre eigne Person vertreten, sondern als Landesfürsten das Wohl und Weh von Tausenden in ihrer Hand haben, — wie dieß Shakspeare durch die kleine Zwischenscene mit dem Ritter Colevile (Akt IV., Sc. 3.), die eben darin ihre Berechtigung und Nothwendigkeit hat, so schön andeutet. —

Sonach erscheint die Theilung unsers Dramas in zwei besondere Stücke vollkommen gerechtfertigt: jeder Theil hat seine eigenthümliche Bedeutung, seine specielle, historische Grundidee, die das besondere Motiv der Aktion und den organischen Mittelpunkt der Composition bildet.

Zwischen die bisher von uns dargelegten rein historischen Elemente, welche Shakspeare's Meisterhand zum schönen, harmonischen Ganzen eines großartigen dramatischen Kunstwerks verknüpft hat, zwischen diese wahrhaft geschichtliche Darstellung, die durch und durch auf einer ernsten, tiefen Betrachtung der welthistorischen Begebenheiten ruht, sind nun aber in beiden Theilen des Stücks Scenen eingestreut, die durchaus komischer Natur, nicht nur dem ernsten Antlitze der Geschichte Hohn zu sprechen, sondern auch in gar keiner innern Beziehung zur Aktion und zur Grundidee des Ganzen zu stehen scheinen. Falstaff und seine

saubern Genossen, Poins, Peto, Pistol, Bardolph, Frau Hurtig u. s. w. sind durchaus unhistorische Figuren; es läßt sich zwischen jenem Falstaff, der in der s. g. **Bataille des Harengs** unter Heinrich **VI.** kommandirte, und unserm Ritter durchaus keine Verwandtschaft nachweisen. Dennoch füllen diese Scenen fast die Hälfte des ganzen Stücks aus. In keinem andern historischen Drama Shakspeare's findet sich eine solche totale Spaltung des Stoffs. Er hat wohl auch sonst hier und da komische, frei erfundene Scenen eingeflochten, aber immer nur beiläufig, als Zwischenscenen, die als solche bei näherer Betrachtung stets auch ihren guten Sinn haben, indem sie irgend ein Nebenmotiv der Aktion oder ein besonderes Moment der Grundidee veranschaulichen sollen. Hier dagegen machen sich die komischen, unhistorischen Partien so unverschämt breit, daß die Frage nach ihrer Berechtigung zu einer Lebensfrage für den ästhetischen Werth des ganzen Dramas wird.

Ich kann auf diese Frage nur antworten, was ich schon in der ersten Ausgabe gesagt habe. Shakspeare will keineswegs bloß den dürftigen historischen Stoff durch eine freie poetische Zugabe bereichern oder ihm ein frischeres, gefälligeres Colorit verleihen. Denn dazu giebt ihm die Kunst keine Erlaubniß: er durfte einen solchen Stoff nicht wählen, der sich seiner eigenen Natur nach zu einem harmonisch gegliederten Ganzen von wahrhaft poetischer Bedeutung nicht ausgestalten ließ. Shakspeare will eben so wenig bloß dem Charakter des Prinzen Heinrich eine breitere Folie unterlegen, auf der er sich näher entfalten und sein eigenthümliches Licht stärker leuchten lassen könne. Denn das konnte er durch geringere Mittel, durch eingeflochtene Berichte über die Lebensweise des Prinzen, oder durch ein Paar einzelne kurze Scenen, vollständig erreichen. Solche und ähnliche Absichten konnte man dem Dichter nur unterschieben in der völligen Verzweiflung, seine wahre Intention zu entdecken, und in dem gutgemeinten Bestreben, dennoch den unvergleichlichen Sir John Falstaff mit seinem ergötzlichen Gefolge vor dem ästhetischen Todesurtheile zu retten. Und doch hat Shakspeare in der That seine künstlerische Intention nicht so tief verborgen, daß sie, wenn man nur erst in den Geist seiner Betrachtung der Weltgeschichte eingedrungen ist, sich nicht von selbst darböte. Alle diese komischen Scenen tragen nämlich offenbar eine tiefe

Ironie in sich gegen die historische Darstellung selbst. Ihre parodische Tendenz ist unverkennbar: sie sollen das leere Pathos der Staatsgeschichte parodiren und den eitlen, täuschenden Nimbus, mit dem man sie umgeben, zerstreuen, um sie in ihrer wahren Gestalt zu zeigen. Dem bloßen Scheinwesen der Geschichte, das man meist für die Geschichte selbst nimmt, und demgemäß sie nur da für groß und bedeutend hält, wo sie im Purpurmantel mit Krone und Scepter einherstolzirt, um Königreiche feilscht, oder mit der Geißel des Kriegs um sich schlägt, soll der Hohlspiegel der Ironie und Satire vorgehalten werden, um es erkennbar zu machen als das, was es in Wahrheit ist, als äußerlichen nichtigen Schein. Denn Alles, was in unserm Drama als eigentlich historische Aktion auftritt, Empörung, Streit und Krieg, Sieg und Niederlage, das Intriguenspiel der politischen Klugheit, das Verhandeln und Unterhandeln mit seinem Wortgepränge über Recht und Unrecht, — das Alles war in Wahrheit nur Schauspiel, bloße Maske der Geschichte. Den aufrührerischen Baronen war es, wie gezeigt, eben so wenig Ernst damit, nur den unrechtmäßigen König zu stürzen und dem Rechte zu seinem Rechte zu verhelfen, als dem Könige die Ordnung des Reichs aufrecht zu erhalten und das Wohl des Landes zu schützen. In Wahrheit waren es auch nicht die äußern Feindseligkeiten und Angriffe, die Heinrichs Regierung störten; — sein Regiment war vielmehr innerlich siech und hinfällig: er selbst und die Großen des Reichs, die Führer des Volks krankten an schweren sittlichen Gebrechen: Recht und Moralität, die Grundlage des Staatslebens, war gebrochen. Keine Regierung erscheint daher so arm an wahrem geschichtlichen Gehalte, an schöpferischen, bildenden und organisirenden Ideen, so ohnmächtig, neue, dauernde Gestaltungen zu produciren. Nur als Uebergangspunkt zur weiteren Entwickelung der großen historischen Tragödie war sie von weltgeschichtlicher Bedeutung, und durfte vom Dichter dieser Tragödie nicht umgangen werden. Für sich genommen, dreht sie sich ohne wahren Werth, ohne innere Lebendigkeit, einzig und allein um die äußere Befestigung der angemaßten Königswürde. Darum geht sie in ihrem äußern Thun und Treiben auch ganz in leere Aeußerlichkeit und Förmlichkeit, in Schein und Unwahrheit auf. Heinrich IV., den bereits Richard als trefflichen Schauspieler schildert und der in

unserm Drama sich selbst seiner Schauspielkunst ausdrücklich rühmt, ist nur der Erste und Größte unter einer Anzahl von Bühnenhelden, denen es zwar persönlich mit der Darstellung ihrer Rollen bitterer Ernst ist, die aber nichtsdestoweniger nur ein Schauspiel aufführen. Diese Gehaltlosigkeit, dieß Scheinwesen, diese Schauspielerei zur klaren Anschauung zu bringen, das war bewußt oder unbewußt die Absicht des Dichters, in der er die komischen Partieen unmittelbar der eigentlichen historischen Aktion zur Seite stellt, und sie den Gang der letzteren Schritt vor Schritt begleiten läßt.

Falstaff's Charakter ist bereits oben (S. 594 f.) näher von uns entwickelt worden. Hier, obwohl er wiederum den Mittelpunkt der eingewebten Komödie bildet, kann er doch nur als Einer unter Mehreren zählen. Daß seine durch und durch komische, parodisch-satirische Persönlichkeit ganz dem angegebenen Zwecke des Dichters gemäß gebildet ist, muß aus jener näheren Schilderung auf den ersten Blick einleuchten. Dort wie hier erscheint er zunächst wie die personificirte Parodie auf das verdorbene Adels- und Vasallenthum der Zeit. Das Streben nach äußerer Macht, Besitz und Herrschaft ist ja im Grunde nicht weniger unsittlich und materiell, als Falstaffs Glückseligkeits-Theorie und seine Begierde nach Geld und Gut, um diese zu befriedigen. In seiner prahlerischen, bramarbasirenden Tapferkeit parodirt er vortrefflich den Charakter des jungen Heißsporn, des stolzen Douglas und des eiteln, großsprecherischen Glendower; seine komische Bedächtigkeit und Langsamkeit, seine Weichlichkeit und Ruheliebe, seine hin- und hergehenden Betrachtungen über das Kriegs- und Staatswesen und seine Gedanken über Leben und Sterben und über ein jenseitiges Dasein parodiren eben so trefflich die Hauptzüge im Charakter des alten Northumberland, Worcester und des Bischofs von York; seine große Verstellungskunst endlich, seine Scheintugend, mit der er sich zu umgeben weiß, seine Schlauheit, mit der er sich stets aus der Verlegenheit zieht, repräsentiren parodisch die Persönlichkeit des Königs, dessen Rolle er im ersten Theile so ergötzlich spielt. Seine Spießgesellen, die feigen Schelme Peto und Gadshill, der hohle Renomist Pistol mit seinen emphatischen Phrasen, der niemals nüchterne aber immer durstige Bardolph, der feine, witzige Page mit seiner verdorbenen Unschuld, der anschlägige

dienstfertige Poins, sämmtlich Figuren, die an sich schon nothwendig sind, um die Parodie im dramatischen Spiele lebendig zu entfalten, erscheinen nur wie Reflexe von Falstaffs Persönlichkeit, und dienen ihm zugleich zur Folie. Zu ihnen treten die Wirthin und Dortchen Lakenreißer, die Friedensrichter Schaal und Stille, Falstaffs Rekruten und einige andere Nebenpersonen hinzu, um das Gemälde auszufüllen, abzurunden, und mit der andern Hälfte des Ganzen in Verbindung zu erhalten.

So ausgerüstet, spiegelt die Komödie die eigentlich historische Aktion in deren wesentlichsten Elementen überall ab, und Falstaffs humoristische Geistesfreiheit, seine unerschöpfliche Ironie, mit der er Alles und vor Allem sich selbst verspottet, schwebt über dem Ganzen wie das parodische Abbild der historischen Wahrheit, welche die Bedeutung der dargestellten Thaten und Begebenheiten ist. Im ersten Theile ist der Feldzug Falstaffs und seiner Genossen gegen die reisenden Kaufleute, ihr Sieg über diese und ihre Niederlage gegen Poins und den Prinzen, der Brennpunkt des Witzes, aber auch die gründlichste Porodie auf den hohlen, nichtsnutzigen Partheienkampf, in welchem es sich auch nur um Raub auf der einen und um Vertheidigung unrechtmäßig erworbenen Guts auf der andern Seite handelt. Die unmittelbar folgende Scene im Wirthshause von Eastcheap, wo Falstaff als König dem Prinzen über seinen Lebenswandel Vorwürfe macht, giebt eine ironische, eben so witzige, als treffende Charakteristik der Häupter der Empörung, wie Heinrichs IV. selbst, und hebt insbesondere das schauspielerische Prunken des letztern mit seiner erborgten Königswürde und das eben so schauspielerische, hochtrabende, aufgeblasene Wesen der Barone hervor. Die Auftritte am Schlusse, in denen Falstaff im Kriegsrathe und als Sieger über Percy erscheint, treten unmittelbar dem Kriege selbst parodisch gegenüber. Im zweiten Theile dagegen parodirt der Streich, durch den der Prinz und Poins den alten Sünder mystificiren und auf seinen Lügen und Winkelzügen ertappen, sodann die Art, wie Falstaff mit den Rekruten seinen betrügerischen Handel treibt, wie er die beiden Friedensrichter hintergeht durch den Schein großen Ansehens und Einflusses, den er sich zu geben weiß, wie er zuletzt der Anklage der Wirthin und dem Urtheile des steifen Oberrichters sich entzieht, bis endlich alle seine eigenen Hoffnungen und Pläne durch

Heinrichs Benehmen nach dessen Thronbesteigung getäuscht werden, — Alles das parodirt wiederum nur die s. g. Politik, die gemeine Schlauheit der Staatskunst, die in diesem Theile den Haupthebel der historischen Aktion bildet; während die Armee von Krüppeln, die Falstaff ins Feld führt, und seine Thätigkeit als Kriegshauptmann das völlig bedeutungslos gewordene Kriegsspiel ergötzlich verspotten. —

So stellen erst die komischen Partieen die Grundidee der ganzen Dichtung nach ihren beiden Seiten klar und vollständig dar. Dort zeigt sich, wie Kampf und Krieg, hier, wie die s. g. Staatsaktionen, auch wenn es sich um die äußerlich wichtigsten Interessen, um Kronen und Herzogthümer handelt, der Geschichte noch gar keinen wahrhaft historischen Gehalt zu geben vermögen, wie dieser Gehalt vielmehr nur ideeller, sittlicher Natur sein kann, und wie daher mit dem Bruche des sittlichen Fundaments das organische Gleichgewicht des Staatslebens selbst gebrochen, der Gang der Geschichte, wenn auch äußerlich scheinbar geregelt und in andere Richtungen eingehend, doch innerlich gestört, den Staat nicht eher zu Ruhe und Frieden kommen läßt, als bis sie ihren nothwendigen Schwerpunkt wieder gewonnen hat. —

Man sieht also, die oft gehörte Anklage, als fehle es dieser Dichtung Shakspeare's doch offenbar an Einheit und innerer Abrundung, ist eben so ungegründet, als so viele andere Vorwürfe. Selbst die unbegründete Anforderung, die s. g. Einheit des Interesses auch in einer einzelnen Hauptfigur des Stücks ausgedrückt zu finden, kann sogar in einem gewissen Sinne als erfüllt erachtet werden. Für eine solche Hauptfigur kann nämlich, wenn man die beiden Dramen für sich betrachtet außerhalb ihrer Beziehung zu Richard II., füglich Prinz Heinrich gelten. Er bildet nicht nur in Charakter und Benehmen den organischen Gegensatz zu seinem Vater wie zu Percy und den Häuptern der Empörung, sondern auch das lebendige, scheidende und einigende Bindemittel zwischen den komischen Partieen und der ernsten historischen Aktion. Er ist ein Charakter, der die genaue Entwickelung, die ihm Shakspeare durch drei Dramen hindurch hat angedeihen lassen, vollkommen verdient, und den Hazlitt nur wegen der Borniertheit seiner politischen Grundsätze und seines unsaubern Hasses gegen die Monarchie so arg mißkennen konnte.

In ihm concentriren sich in der That alle Interessen der dargestellten Geschichte: um sein Recht handelt es sich nicht minder als um das Recht des Königs; für ihn sorgt und bemüht sich sein Vater; gegen ihn kämpfen die aufrührerischen Barone; durch seinen Sieg über Percy ist der Verlauf des ganzen Kriegs bedingt; an seiner Person hängt Falstaff mit seinem ganzen Gefolge und wird durch Ein Wort aus seinem Munde wie mit Einem Schlage vernichtet. Hazlitt, Fr. Horn u. A. haben dieß letztere hart und unbillig finden wollen; und allerdings erregt der arme Ritter mit seinem plötzlich zerstörten Paradiese einiges Mitleiden, das er indeß durch die Art, wie er die bittere Erfahrung durch ein Witzwort abschüttelt, sich über sie erhebt und damit uns einen gewissen Respekt vor seiner Geistesfreiheit und seinem unverwüstlichen, über die Wechselfälle des Glücks erhabenen Humor abnöthigt, im Keime erstickt. Dennoch konnte sein Loos durchaus nicht anders ausfallen, weder von seiner noch von Heinrichs Seite aus betrachtet. Denn Letzterer war unstreitig durchaus kein Tugendheld; so will ihn Shakspeare auch gar nicht darstellen. Es war im Gegentheil eine starke Verirrung seiner edlen Natur, sich nicht nur mit Falstaff, sondern auch mit dessen Genossen in ein so nahes Verhältniß einzulassen. Dieß Verhältniß konnte nur gewaltsam zerrissen, das zudringliche Geschmeiß mußte gewaltsam verjagt, und um des übrigen Gesindels willen auch Falstaff fortgestoßen werden. Wie so häufig, konnte auch hier das erste Unrecht nur durch ein neues Unrecht, durch Undankbarkeit und Unbilligkeit wieder gut gemacht werden. Daß gleichwohl Falstaff nur die gerechte Strafe trifft, wird Niemand bezweifeln, der nicht Recht und Gerechtigkeit bloß nach seinen momentanen Gefühlen abmißt. Es wäre der größte historische und poetische Mißgriff gewesen, ihn durch sein trotz aller Geistesfreiheit, trotz alles Witzes und Humors doch in jeder Hinsicht nichtsnutziges Leben am Ende noch zu Ehre und Ansehn kommen zu lassen. —

7. Heinrich V.

Will man Heinrich V. schon in Heinrich IV. als Mittelpunkt des Ganzen betrachten, so kann man um so mehr das folgende Drama, das seinen Namen trägt, für die unmittelbare Fortsetzung des vorigen nehmen. In der That ist das Stück nur der unmittelbar folgende dritte Akt der großen Tragödie. Der

äußere Ruhepunkt, den die Geschichte des Englischen Königshauses gegen Ende der Regierung Heinrichs IV. errungen hatte, gewinnt erst unter Heinrich V. eine obwohl immer nur kurze Dauer. Sein königliches Recht wird von Niemandem angefochten. Dagegen schützt ihn seine sittliche Kraft, seine männliche Energie, sein wahrhaft königlicher Geist. Wider eine so vollkommene innere Berechtigung zum Throne soll kein Sterblicher es wagen, das bloß äußere Recht geltend zu machen. Dennoch äußert sich jene innere Unruhe der Geschichte auch hier, nur auf eine andere Weise, in einer andern Richtung. Zunächst droht Verrath und Mord noch immer von Seiten einzelner herrsch- und habsüchtiger Großen des Reichs dem Leben des so gerechten und gnadenreichen Fürsten; die schwärzeste Undankbarkeit und Treulosigkeit verbittert ihm sein königliches Amt und täuscht seine schönsten Hoffnungen. Darin hat die episodisch eingeflochtene Darstellung der Verschwörung des Grafen von Cambridge, Grey's und Scroop's ihre Bedeutung für das Ganze. Demnächst muß selbst Heinrich V., der Weisung seines Vaters wie seiner eignen Einsicht folgend, danach trachten, den Blick des Volks und der Großen des Reichs von den innern Staatsverhältnissen abzuziehen. Wenn auch der große Krieg gegen Frankreich seinem wahren Grunde nach einen anderen tieferen Ursprung hat, so war doch jene Absicht Heinrichs für ihn selbst ein Hauptmotiv, den Feldzug so schnell, fast unvorbereitet zu beginnen. Und obwohl er durch Heinrichs Heldenkraft und die innere Tüchtigkeit des Englischen Volks zunächst einen äußerst ruhmreichen Ausgang hatte, so war es doch eben dieser Krieg, der späterhin für England eine Quelle des Elends, besonders aber für das Haus Lancaster der erste und mächtigste äußere Anstoß seines Sturzes wurde. Denn Heinrichs VI. Regierung, in Friedenszeiten vielleicht wohlthätig, war den Folgen dieses Krieges, dem erneuten Ausbruche der Streitigkeiten mit Frankreich, auf keine Weise gewachsen; unter so schwierigen Verhältnissen mußte ihre ganze Schwäche zu Tage kommen, und den etwa besser berechtigten Gliedern des Königshauses wie den unruhigen Vasallen zum Antriebe werden, ihre Ansprüche hervorzusuchen. So zieht sich die einmal eingetretene Störung des sittlichen Organismus der Geschichte auch durch Heinrichs V. Regierung hindurch in die seines Nachfolgers hinüber. Ueberall ein bedeutungsschwerer innerer Zusammenhang, der durch ein ganzes

Jahrhundert der Englischen Geschichte hindurch sich fortsetzt, und vom Dichter mit bewunderungswürdiger Kunst zur Anschauung gebracht wird. —

Jener Krieg mit Frankreich bildet den wesentlichen Inhalt der dramatischen Aktion in Heinrich V. Hier zeigt sich am deutlichsten das oben erwähnte Uebergewicht des epischen Elements in der historisch-dramatischen Dichtung. Ein Krieg, ein großer Völker- und Ritterkampf ist der poetische Stoff, welcher vorzugsweise dem Epos zukommt. Ihn dramatisch zu behandeln ist daher äußerst schwierig. Man bildet sich zwar gewöhnlich ein, daß die Kriege in der Geschichte nur von den einzelnen Machthabern nach der Willkühr ihrer Leidenschaften, ihrer Interessen und Meinungen gemacht würden. Letztere wirken freilich mit, und treten äußerlich als die nächsten Motive hervor. Allein in der That wird ein Nationalkrieg, wie der hier dargestellte, niemals bloß gemacht; er wächst vielmehr wie jede welthistorische Erscheinung organisch auf, d. h. er geht aus dem Gange der Geschichte, aus der Lage der politischen Grundverhältnisse, aus dem Geiste der Zeiten und dem Charakter der Nationen mit innerer Nothwendigkeit hervor. Will daher die Poesie den Krieg historisch darstellen, so kann sie ihn nur als nothwendiges Glied im Organismus der Geschichte selbst fassen. Das wird begreiflicher Weise der epischen Erzählung um vieles leichter als der dramatischen Action. Dennoch ist es Shakspearen gelungen, freilich nur mit Hülfe eines äußern, aber durchaus zulässigen und zweckmäßigen Mittels, der Einführung des Chorus als Prologs zum Behuf der ergänzenden Erzählung der dramatisch nicht darstellbaren Ereignisse. Das Hauptmoment, die Schilderung des Geistes der Zeit mit ihren Beziehungen auf die Vergangenheit und des Charakters der beiden kriegführenden Nationen, tritt wahrhaft dramatisch in voller Lebendigkeit der Action hervor. Schon Heinrich IV. giebt auf dem Sterbebette seinem Sohne den Rath, «die schwindlichen Gemüther mit fremden Zwist zu beschwichtigen.» In der That war das Schwindliche, Schwankende, Grundzug im Charakter seiner Zeit; und das lag nicht bloß in dem Unrechte, das an Heinrichs IV. Krone haftete und durch den innigen Zusammenhang des Staats mit seinen Gliedern auch auf Adel und Volk seinen Einfluß übte, sondern auch im Bildungsprocesse des Staats und der Nation selbst. Die corporativ-gestalteten Stände des

Reichs, die Geistlichkeit, Ritter- und Bürgerschaft, auf die Magna Charta König Johanns gestützt, durch den Corporationsgeist und ihre wohlgegliederte Organisation emporgehoben, fühlten ihre Kraft und suchten sie geltend zu machen nicht nur im Verhältniß zur königlichen Gewalt, sondern auch gegen einander selbst, letzteres nur darum weniger, weil der Englische Adel, ganz im Gegensatze zum Deutschen und Französischen, mit feinem politischen Takte meist zum Bürgerstande hielt, um gemeinschaftlich ihre Rechte gegen die Uebergriffe der Krone zu schützen. Jeder dieser abgeschlossenen Kreise wollte sich mit größtmöglicher Freiheit bewegen und erweitern; die lebendige Kraft drängte von selbst zu lebendiger Wirksamkeit; sie mußte sich in sich selbst verzehren, und innerlich den Staatsorganismus zerstören, wenn sie nicht nach außen einen Durchbruch gewann. In Frankreich dagegen verlangte die Eitelkeit, der ausschweifende Uebermuth und Luxus des Hofes, des Adels und Volks nach Krieg, um den stolzen Traum innerer und äußerer Ueberlegenheit zu verwirklichen; der geschichtliche Bildungsgang des Volks forderte eine gründliche Demüthigung durch Noth und Elend; sonst würde es sich vor der Zeit in Ausschweifung und Verkehrtheit aufgerieben haben. Außerdem war auch hier der Organismus des Staats in so bestimmt gesonderte Körperschaften auseinandergefallen, daß es eines großen, allgemeinen Interesses, eines großen National-Unglücks bedurfte, um das Bewußtsein der gegenseitigen Bedürftigkeit und Einheit lebendig zu erhalten. Das Alles hat Shakspeare mit wenigen aber kräftigen Zügen angedeutet. Noch entschiedener tritt der verschiedene Charakter beider Nationen als historisches Motiv hervor. Der nüchterne, praktische, seiner Kraft sich bewußte Patriotismus des Engländers konnte den Hochmuth und die Eitelkeit des faselnden Franzosen, die so deutlich gleich in der spöttischen Gesandtschaft des Dauphins an Heinrich sich abspiegelt, nicht ertragen. Beide Nationen standen sich wie ein Paar Menschen gegenüber, die trotz der großen Verschiedenheit ihres Wesens doch beide Recht haben wollen und beide nach Einem Ziele trachten: solche müssen ihrer Natur nach nothwendig feindlich aneinander gerathen. Die Eifersucht, welche schon vor und seit der Regierung König Johanns, hervorgerufen durch die ganze Lage der Länder, durch die gegenseitigen Grundverhältnisse des Staatslebens so wie durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der bei-

den Königshäuser, zwischen England und Frankreich sich festgesetzt hatte, und vom Throne herab bis zum Niedrigsten des Volks hindurchgedrungen war, — wohl überlegt läßt sie Shakspeare auch in Richard II. und in Heinrich IV. nicht ganz unbemerkt,— mußte daher allmählig in eigentlichen Nationalhaß ausarten. So war denn der Krieg unvermeidlich, und mußte auf beiden Seiten volksthümlich werden.

Jeder Volkskrieg fordert aber seinem Begriffe nach die Darstellung der Theilnahme und Thätigkeit des Volks. Während daher in König Johann auf dem Verhältniß zwischen Kirche und Staat als der allgemeinen Grundlage der geschichtlichen Entwickelung, in Richard II. auf der königlichen Würde, in Heinrich IV. auf der Bedeutung des Vasallenthums der besondere Nachdruck liegt, tritt hier das Volk im engern Sinne, sein Verhältniß zum Staate und dessen übrigen Gliedern, die Art seiner Theilnahme und Auffassung der historischen Begebenheiten, vorzugsweise hervor. Da, wo ein zum Herrscher geborner Geist, wie Heinrich V. über Alle hervorragt und Alles hält und leitet, stellen sich der Adel und die Großen des Reichs von selbst mehr in den Hintergrund und fallen mit dem Volke mehr zusammen. Darin liegt hier die poetische Nothwendigkeit aller jener Scenen, in denen die Hauptleute, Fähnriche, Corporale, einzelne Soldaten bis auf die Marketenderin herab, so bedeutsam hervortreten, der König im Umgange mit seinem Volke oder in der Berathung mit den Kriegsobersten dargestellt, und selbst der verschiedene Charakter der einzelnen Volksstämme des Reichs in geeigneten Repräsentanten (wie Fluellen, Macmorris, Jamy) geschildert wird.

Die ächt-historische Bedeutung des Krieges ist aber zugleich die ächt-poetische; und ich trage kein Bedenken, diese ächt historisch-poetische Bedeutung desselben für die Grundidee des ganzen Drama's zu erklären. Jeder Krieg ist wesentlich ein Gottesurtheil, in demselben Sinne, in welchem die Weltgeschichte zugleich das Weltgericht ist. Wie in seinem Anfange, so ist er in seinem Ausgange göttlicher Rathschluß, Moment der göttlichen Leitung der Weltgeschichte, — eine Anschauung, von der das ganze Stück durchdrungen ist, und die auch Heinrich ausdrücklich ausspricht, wenn er sagt: «Wir sind in Gottes Händen, nicht in ihren.» Diese Worte und die überaus herrliche Scene, zu der sie gehören, in der Nacht vor dem verhängnißvollen Tage von

Agincourt, an welchem das Geschick zweier großen Nationen entschieden wurde, verbreiten eine wunderbar-ernste, ich möchte sagen, weltgerichtliche Stimmung über die ganze Darstellung. Aus dem Schauspiel wird unvermerkt ein stiller Gottesdienst. Mit religiöser Erhebung sehen wir, wie ein Häuflein ermatteter, fast verhungerter Engländer, von ihrem durch den König belebten Heldenmuthe und Gottvertrauen geführt, ein drei- und vierfach zahlreicheres Heer wohlgerüsteter und wohlgemästeter Franzosen schlägt, wie also wiederum Gottes Hand im Bunde mit der geistigen und sittlichen Kraft die überlegenste äußere, aber an inneren Gebrechen krankende Macht überwindet. Mit Recht konnte daher Heinrich nach der Schlacht ausrufen:

— — O Gott, Dein Arm war hier,
Und nicht uns selbst, nur Deinem Arme schreiben
Wir Alles zu. —

Allein der Krieg soll nicht nur die Völker und ihre Führer zur Entwickelung ihrer geistigen und sittlichen Kraft anregen, — nicht nur wie hier, den mannichfaltigsten Charakteren, namentlich Heinrichs V. schöner Persönlichkeit, Spielraum zur Entfaltung ihres innern Lebens in seiner ganzen Fülle gewähren und so manche Seiten, Eigenschaften und Fähigkeiten aufdecken, die sonst wohl nie zu Tage gekommen wären; — er soll auch vor allen Dingen die Menschen sittlich reinigen und läutern. Wie dieß geschehen, zeigt Shakspeare deutlich an dem Französischen und Englischen Kriegsvolke, besonders aber an der Person Heinrich V., der bisher ein roher Edelstein, nach dem Tode des Vaters zwar vom Schmutze gereinigt, doch aber jetzt erst geschliffen, in seinem natürlichen Glanze aufstrahlt. Was dagegen unverbesserlich ist, das soll im Kriege, unter der Geißel Gottes, Strafe und Untergang finden. In diesem Sinne läßt der Dichter Falstaff's unsaubere Gesellen, Nym, Bardolph, Pistol, auch hier wieder auftreten, und zeigt uns ihr schmähliches, ihrem Charakter entsprechendes Loos; selbst die Erzählung von Falstaff's Tode wird episodisch eingeflochten, — damit auch nicht das kleinste Saamenkorn im Ganzen der großen poetischen Schöpfung verloren gehe, Jedem sein Recht widerfahre, jedes Glied der Action wiederum für sich seinen Anfang, Mittel und Ende habe. —

Also fällt die Bedeutung des Krieges in Eins zusammen mit dem Wesen und Zwecke der Geschichte selbst. Indem der

Dichter darstellt, wie der Krieg als Gottesurtheil, theils Vollstrecker der göttlichen Gerechtigkeit, theils Hebel der welthistorischen Entwickelung und Bildungsmittel der Menschheit sei, — in dieser Grundidee seiner Dichtung faßt und zeigt er zugleich die Weltgeschichte selbst in einem ihrer wichtigsten Momente. —

Ueber den tieferen inneren Grund des großen Völkerkriegs und dessen allgemeine Bedeutung hat Shakspeare übrigens keineswegs, wie bisher von uns geschehen, die nächsten äußern Veranlassungen desselben, die besondern Umstände und Verhältnisse unberücksichtigt gelassen. Der Krieg entsteht zunächst um ein streitiges Recht. Mit der Untersuchung desselben wird das Drama eröffnet. Heinrichs äußeres juristisches Recht kann freilich sehr zweifelhaft scheinen; aber sein inneres Recht ist um so unzweifelhafter; und darum gewinnt auch England zunächst den Sieg. Wie der Krieg seinen äußern Grund und Anfang, so muß er denn auch seinen äußern Schluß haben; der Rechtsstreit muß zu einer endlichen Entscheidung kommen. Dieß Ende ist historisch die Heirath Heinrichs mit Katharina von Frankreich, womit zugleich sein Recht auf den Französischen Thron anerkannt und letzterer ihm nach dem Tode Karls VI. zugesichert wird. So schließt auch das Drama, ein Schluß, den man häufig genug getadelt hat, weil freilich die Liebesscenen und Heirathes-Präliminarien des fünften Akts wenig zu dem ernsten, schwerwiegenden, heroisch-epischen Inhalte der ersten vier Akte zu passen scheinen. In der That ist der Krieg damit nur äußerlich beendet; seinen wahren innern Schluß findet er erst um mehrere Jahrzehnte später, als Heinrich längst im Grabe ruhte. Allein einerseits steht ja auch das Drama keineswegs einsam für sich da; es ist ja zugleich Glied eines größeren Ganzen, und greift mit seinen Armen weit in die folgende große Trilogie hinüber. Andererseits hat man die natürliche innere Verwandtschaft zwischen Kriegführen und Hochzeitmachen verkannt. Sie ist dieselbe wie zwischen Tod und Leben. Wie der Krieg aus dem Frieden hervorquillt, indem die gesammelten Kräfte des Friedens nach außen drängen, wo es stets Reibung und Kampf giebt; eben so ist der Krieg wiederum der Vater des Friedens und ist nur dann ein rechter Krieg. Das lebendigste Bild des aufkeimenden Friedens aber ist der Ehebund, mit dem die Familie gegründet, und der Keim zu einem neuen blühenden Leben gepflanzt wird. Daß der Friede hier keine wahre

Beruhigung in sich trägt, weil ihn bloß die Fürsten, nicht die Völker schließen, weil er bloß äußerlich gemacht wird, nicht aus der Geschichte hervorwächst, bleibt allerdings wahr. Aber kann man deshalb den Dichter tadeln? Will man sein Werk aus dessen organischer Verbindung mit den folgenden Dramen herausreißen, so kann und muß man den geschlossenen Frieden für einen wahren und dauernden Ruhepunkt nehmen, und dann ist er das natürliche Ende des Krieges und des Drama's. Betrachtet man es aber in dem Zusammenhange, in dem es wirklich steht, so findet man den wahren Schluß in Heinrich VI., und das Ende Heinrichs V. bildet dann nur einen Uebergangspunkt, der dieselbe gewichtige Lehre enthält, die das ganze Stück durchzieht, daß Krieg und also auch Frieden sich eben nicht willkührlich machen lassen. Darum hat auch Shakspeare den fünften Akt mit entschieden vorwaltender Ironie behandelt, wie bereits Schlegel richtig bemerkt. — Uebrigens ist jener Tadel meist nur aus der einseitigen Theorie hervorgegangen, wonach auch jedes historische Drama nur Tragödie oder Komödie sein sollte. Das ist nun Heinrich V. augenscheinlich nicht, weder das Eine noch das Andere, und das konnten ihm die Theorienmacher nicht verzeihen. Die meisten schiefen und bornirten Urtheile fällen jene hochmüthigen Begriffskrämer, denen Alles falsch und tadelnswerth erscheint, an was sie keinen ihrer selbst gemachten Begriffe los werden können. —

8. Heinrich VI. erster bis dritter Theil.

Die historische Bedeutung und Wichtigkeit der langen Regierung Heinrichs VI. ist schon oben im Allgemeinen angegeben worden. Was in Frankreich die kräftige Hand Ludwigs XI., das that in England die Ohnmacht Heinrichs VI. Auch wurde bereits angedeutet, wie der Grundgedanke, der sich in Heinrichs Leben abspiegelt, derselbe, den man mit Unrecht im Hamlet hat finden wollen, hier durch jenen nothwendigen Fortschritt der Englischen Geschichte historisch motivirt erscheint. Er würde die besondere Grundidee der ganzen Trilogie bilden, wenn sie nur das Leben und die Schicksale des Königs darzustellen hätte. Aber das ist nicht bloß ihr Gegenstand; das historische Drama ist nicht biographisch, sondern historisch, und darum gehört in ihm zu den handelnden Hauptpersonen stets auch das Volk und der

Staat in seinem Verhältnisse zu andern Nationen und Reichen. Von der Darstellung des Völkerkriegs in seiner poetisch-historischen Bedeutung schreitet hier die Dichtung fort zur Darstellung des Bürgerkriegs, der sich zu jenem verhält wie das Gift zur Arzenei. Dieser Fortschritt erscheint durchaus nothwendig im Organismus der großen Tragödie, von welcher die Regierungsgeschichte Heinrich VI. den vierten Akt bildet. Denn Gift fordert Gegengift zur vollständigen Heilung; die unhaltbare Basis, auf der das Königshaus der Lancaster ruhte, jene Störung und Unruhe der Geschichte (welche uns hier der Dichter durch die eingeflochtene Darstellung vom Tode des alten, im Gefängniß ergrauten Mortimers, des unglücklichen Thronprätendenten gegen Heinrich IV. und V., wiederum vergegenwärtigt, und so den Zusammenhang des großen Ganzen lebendig erhält), so wie die Unsittlichkeit, der selbstsüchtige Hochmuth, die Herrschsucht und Habgier, in welche die strotzende Kraft des Englischen Adels und Volkes ausgeartet war, erzeugten endlich an dem factiösen Thronstreite der weißen und rothen Rose ihr eignes Gegengift, dessen sie bedurften. Es handelt sich hier nicht wie unter Heinrich IV. bloß um den Kampf einzelner aufrührerischer Barone gegen die königliche Gewalt; es ist hier vielmehr der eigentliche Bürgerkrieg, d. h. die chaotische Auflösung aller Bande der bürgerlichen Gesellschaft, aller Glieder des Staats in Haß und Streit gegeneinander, der den Kern der Darstellung bildet. Sein Boden ist historisch stets die allgemeine Sittenverderbniß der ganzen Nation; daraus wächst er von selbst mit innerer Nothwendigkeit hervor, sobald und so lange das Böse noch mit äußerer Macht und Willensstärke gepaart ist: da kämpft Laster gegen Laster, Sünde und Verbrechen gegen Verbrechen und Sünde, bis sie sich endlich gegenseitig aufreiben und vernichten. Kein Stück zeigt daher deutlicher als Heinrich VI. und dessen Fortsetzung Richard III., wie im historischen Drama in der That die beiden oben unterschiedenen Seiten der Shakspeareschen Weltanschauung sich gegenseitig durchdringen, und zu ihrer organischen Einheit zusammenschmelzen: das Böse findet hier durchgängig sein eignes Correktiv und seinen Untergang an dem Bösen; sittliche Schwäche und Verworfenheit, Thorheit und Laster heben sich gegenseitig auf, wie in der Komödie. Das Gute behauptet zwar zuletzt den Sieg, aber nicht in der Gegenwart für die handelnden Personen selbst, sondern in

der Zukunft, jenseit der unmittelbaren Darstellung, im weiteren Fortgange der Weltgeschichte. Für die Gegenwart greift das Tragische ein, und bewährt seine Macht nicht nur an der Vernichtung des Bösen, sondern auch am Untergange des menschlich Schönen, Edlen und Großen. Denn im allgemeinen Verfalle des Volks und Zeitgeistes wird die Tugend und der gute Wille des Einzelnen sich niemals ganz fleckenlos erhalten können, weil der Einzelne nicht einsam für sich da steht, sondern organisches Glied der Menschheit, Kind seiner Zeit, Sohn seines Volks ist. Die allgemeine Verderbniß muß auch ihn nothwendig ergreifen, wie der faule Fleck am Apfel den ganzen Apfel mit Fäulniß inficirt, und umgekehrt nur der faulige Zustand des Ganzen die Fäulniß der einzelnen Stelle hervorbringt. —

Das ist die schwerwiegende Grundidee dieser großen Trilogie, von ihrer tragisch-furchtbaren Seite gefaßt. Sie zieht sich, mannichfach modificirt, durch alle drei Theile hindurch, weil sie mit der weltgeschichtlichen und poetischen Bedeutung des Bürgerkrieges in unmittelbarer Nothwendigkeit schon gegeben ist. Aber wie das vorangegangene Drama in dem dargestellten Völkerkriege zugleich die höhere Beziehung der Geschichte zu Gottes leitender Hand zeigt, indem es den Krieg wesentlich als Gottesurtheil faßt; so erscheint auch hier in dem dargestellten Bürgerkriege dieselbe höhere Beziehung ausgedrückt, sofern eben der Bürgerkrieg doch nur als heilendes Gegengift zur Herstellung der zerrütteten Gesundheit des Ganzen aufgefaßt ist, sofern durch Leiden und Untergang das menschlich Gute und Schöne nur gereinigt und geläutert werden soll. Das ist die andere trostreiche, versöhnende Seite der großen Dichtung. Heinrichs VI. Leben und Schicksal spiegelt beide Seiten zunächst und am deutlichsten ab. Es bildet ja die Grundlage und gleichsam den Kitt, der alle einzelnen Partieen verbindet. Heinrich thut zwar nichts; er leidet, bittet und betet nur; aber Alles, was geschieht, fällt auf sein Haupt zurück, und gerade, daß er selbst nichts thut, das ist der Hauptgrund aller Thaten und Begebenheiten. Daher ist auch hier das Interesse anscheinend mannichfach gespalten: einen Hauptantheil nimmt immer der König und sein Haus in Anspruch; aber daneben ist es im ersten Theile Talbots und seines Sohnes Schicksal im Kampfe gegen Frankreich, im zweiten Theile ist es Glosters Untergang und Yorks Sieg, im dritten endlich

Yorks Ende und Eduards Thun und Treiben, was die Aufmerksamkeit an sich zieht. Und dennoch ist auch hier offenbar die wahre Einheit des Interesses bewahrt im Interesse an der Geschichte und der sie beseelenden Grundidee. Betrachten wir deshalb die drei Theile des Ganzen etwas näher.

Der erste Theil bildet zuvörderst den eigentlichen Schluß zu Heinrich V.; hier erst endet wirklich der Völkerkrieg, der dort dargestellt wurde. Er endet zu Gunsten Frankreichs, und zwar zunächst weil das innere sittliche Recht sich gewendet hat. Denn obwohl Frankreichs Volk und Adel noch nicht besser, nur klüger und durch Erfahrung gewitzigter sich zeigt, so erscheint doch einerseits jener Uebermuth und die völlig haltlose Eitelkeit gebrochen, und die Achtung vor dem Feinde ist schon der Anfang zum Siege; anderntheils, und das ist die Hauptsache, hat England sein moralisches Uebergewicht verloren. Gleich in der ersten einleitenden Scene sehen wir deutlich, wie es untergegangen ist in den selbstsüchtigen Plänen und Streitigkeiten der Großen, welche das Volk mit sich fortreißen. Einzelne Züge des Kriegs, wie die feige, schmähliche Flucht Fastolfe's, beweisen, daß nicht mehr derselbe Geist Volk und Heer beseelt. Der Sarg Heinrichs V. erscheint daher im Hintergrunde gleich von vorn herein als das Grab der Englischen Siege und Eroberungen. Denn es war zwar ein großartiger, aber nichts destoweniger ein Irrthum, daß England damaliger Zeit über Frankreich dauernd herrschen könne: so lange die politische und nationale Kraft eines eigenthümlichen Reiches nicht völlig gebrochen ist, kann es nicht zur bloßen Provinz eines andern herabsinken. Diesem Irrthume konnte nur Frankreichs moralische Ohnmacht und Heinrichs V. sittliche und heroische Energie auf kurze Zeit den Schein der Wahrheit geben; raffte sich Frankreich wieder empor, so war auch unter einem kräftigeren Nachfolger als Heinrich VI. die Eroberung nicht zu halten, weil sie, näher betrachtet, sogar eine unsittliche Anmaßung enthielt, eben so unsittlich, wie jedes Beginnen, die Freiheit eines Menschen, so lange er frei zu sein vermag, gewaltsam unterdrükken zu wollen. Und so sehen wir denn hier das Gottesurtheil in seinem letzten Ausgange: die Wagschaale Englands fällt am Ende mit demselben Rechte, womit sie früher stieg.

Die oben angedeutete Grundidee der ganzen Trilogie spiegelt sich dann mit eigenthümlicher Färbung zunächst in dem Cha-

rakter, den Thaten und Schicksalen der Jungfrau ab. Sie bildet auf Französischer wie Talbot auf Englischer Seite die Seele des wiederausgebrochenen Krieges. Mit ihrem Auftreten wendet sich das Kriegsglück von England zu Frankreich, weil sie die Begeisterung des Patriotismus zugleich mit dem Glauben an höheren göttlichen Beistand im Französischen Volke zu erwecken weiß. Der Dichter leugnet diesen höheren Beistand, den sie herauf beschwört, keineswegs; aber als guter Engländer faßt er ihn als einen Beistand ungöttlicher dämonischer Mächte; der begeisterte Aufschwung der Französischen Nation, dessen Ausdruck die Erscheinung der Jungfrau war, wird ihm zu einer Regung der Nachtseite der menschlichen Natur, zu einer Wirkung des bösen Princips: er wird damit sich selber, der Unparteilichkeit und objektiven Haltung des historischen Dichters und damit der geschichtlichen Wahrheit untreu; er sündigt wider das Princip des historischen Dramas, und daß dies zugleich eine Versündigung wider die Gesetze der Poesie ist, zeigt uns anschaulich die Figur der Jungfrau, die nicht bloß unwahr, sondern auch unpoetisch ist. Schon hieraus können wir schließen, daß der erste Theil Heinrichs VI. zu Shakspeare's Jugendarbeiten gehört, verfaßt zu einer Zeit, als ihm die Idee des historischen Dramas noch nicht klar genug aufgegangen war, um sie von den Uebergriffen eines blinden Patriotismus und nationaler Vorurtheile rein zu halten. Der sentimentale Fr. Horn freilich sieht in der Shakspeareschen Pücelle eine reine, von Gott getriebene Jungfrau, die nur allmälig von ihrer sittenlosen Umgebung verdorben wird. Der Irrthum ist aber so handgreiflich, daß die Frechheit, mit der diese keusche Jungfrau gleich in der ersten Scene unter die Französischen Krieger tritt und ihre Adoration entgegennimmt, ihn eben so handgreiflich widerlegt. Shakspeare folgt in der Auffassung der Jeanne d'Arc ganz der Englischen National-Ansicht, die so ziemlich die allgemeine Ansicht des ganzen Zeitalters selbst war, in dem die Geschichte spielt. Darin liegt eine Entschuldigung für den Dichter. Denn das historische Drama, das ja seinen Inhalt als unmittelbar gegenwärtig vorstellt, soll zugleich den Sinn und Charakter der Zeit schildern, in der es lebt. Das aber eben gehörte zum Charakter dieser Zeit, daß sie das Große, Reine und Edle nicht in seiner völligen Reinheit aufzufassen, ja daß das Gute und Schöne selbst sich nicht ganz rein zu erhalten vermochte. Denn

ganz lauter erscheint die Jungfrau auch nach den neueren gründlicheren Geschichtsforschungen nicht, und selbst Schillers unhistorische, idealistische Darstellung konnte nicht alle Flecken von ihrer Tugend abwaschen. Daß sie vor ihrem geschichtlichen Auftreten von einem großen und schönen Gedanken beseelt gewesen, deutet auch Shakspeare an durch den Ruf, den er ihrer Erscheinung vorhergehen läßt, und sein Fehler ist nur, daß er es bloß auf diese Weise andeutet, nicht zur lebendigen Anschauung bringt. Will man sich mit dieser bloßen Andeutung genügen lassen, so wird allerdings die Gestalt der Jungfrau, wie wir oben sagten, zu einem Abbilde der in der ganzen Trilogie herrschenden Grundidee. Denn danach würde man annehmen müssen, daß die Jungfrau nur um diesen Gedanken in einer solchen Zeit zu realisiren, d. h. erst im Augenblick, wo sie in das Getriebe der Zeitereignisse thätig eingreift, sich dem Bösen ergeben habe, — ob freiwillig, ob von der Macht desselben überwunden, — das konnte der Dichter mit Recht unentschieden lassen, weil es gleichgültig ist für seinen Zweck. So fiel sie geschichtlich und so würde sie dann bei Shakspeare fallen als Opfer des tragischen Geschicks, welches wie ein furchtbares Gespenst durch die ganze Trilogie hindurchgeht.

Ihr Tod erscheint, so gefaßt, zugleich als der organische Gegensatz zu Salisbury's, Talbot's und seines Sohnes Untergange. Talbot ist entschieden der edelste Charakter in der ganzen Dichtung: ein rauher, höchst kräftiger Rittersmann; Kampf und Krieg, hingebender Patriotismus, ritterliche Ehre und Tapferkeit, — darin geht sein Leben auf; höherer Ideen scheint er nicht fähig zu sein; er weiß wohl eine Schlacht zu gewinnen, aber keinen Krieg zu führen; er ist ein trefflicher Kriegshauptmann, aber kein Feldherr, kein König, weil er wohl Tapferkeit, auch Vorsicht und Klugheit (wie der Vorfall mit der Gräfin von Auvergne zeigt), aber nicht die Allgegenwart des Geistes, nicht die schaffende Kraft, die klare Uebersicht über das Ganze besitzt. Das und die Härte und Rauheit seiner Tugend, die etwas von dem Ingrimm des Löwen hat, ist sein Fehler, an welchem er untergeht. Den verwickelten Verhältnissen und der Verderbniß seiner Zeit war sein Geist nicht gewachsen: unter der eisernen Zuchtruthe wurde er ebenfalls starr und eisern, ohne Anmuth und Gelenkigkeit. In einer solchen Zeit aber ist der ehrenvolle Untergang des Edlen eine Wohlthat; Sieg und Lust ist im Tode, wenn das

Leben der Uebermacht, der Last und Noth des Bösen unterliegt. Die Gewalt der allgemeinen Verderbniß rafft zwar auch den einzelnen Guten in Verderben und Untergang mit hinein; aber jene Siegesluft des Todes bleibt ihm und erhebt ihn über das allgemeine Elend. —

Darin liegt hier die besondere Modification der oben angegebenen im Ganzen sich entfaltenden Grundidee, die besondere Grundidee des ersten Theils, welche hervorzuheben, alle übrigen Partieen desselben dienen müssen. Heinrichs VI. an sich so fromme und reine, leidenschaftlose Natur wird durch Suffolks Verführungskünste verlockt, wider seinen königlichen Auftrag und die schon geschlossene Verlobung die unglückselige Ehe mit Margarethe von Anjou einzugehen. Auch er kann sich nicht rein erhalten und legt, indem er in jugendlichem Leichtsinn der sinnlichen Begierde folgt, den ersten Grund zu seinem nachmaligen unglücklichen Leben. Glosters biederer, edler Geist wird ebenfalls von Parteisucht und Leidenschaftlichkeit hingerissen. Die Zwietracht zwischen ihm und dem Bischof von Winchester, die bis zu den Bedienten hindurchgedrungen ist, die Eifersucht zwischen Somerset und Richard von York, die Kraftlosigkeit des alten Bedford und Exeter, — Alles vereinigt sich zum Untergange Talbots mit seinen Edlen. Bürgerschaft und Volk nehmen zwar in diesem ersten Theile noch nicht unmittelbaren Antheil an den Parteiungen der Großen; der Schultheiß von London tritt vielmehr vermittelnd und ruhestiftend dazwischen. Dennoch zeigen einzelne Züge, wie jene Schlägereien der Bedienten, die Feigheit Fastolfe's und seines Heerhaufens, daß das Volk ebenfalls bereits ergriffen wird vom allgemeinen Sittenverfall. In den folgenden Theilen tritt dieß sodann entschieden heraus.

Nachdem Frankreich verloren und der äußere Krieg beendet ist, zeigt uns der zweite Theil das ganze weite Netz der Parteiungen mit ihren Intriguen und Kämpfen, Lastern und Schandthaten, in das sich das innere Staatsleben Englands verwickelt hat, und das im ersten Theile nur angelegt erscheint. Die Feindseligkeit zwischen Gloster und Winchester bricht nach einer halben Versöhnung mit verstärkter Wuth aus; die Eifersucht zwischen York und Somerset dauert fort und geht in thätigen Haß über. Dazu hat sich die Königin an Suffolks Hand eine Partei gebildet, und verbündet sich mit Winchester zum Untergange Glosters.

Richard von York tritt entschieden als Kronprätendent auf, und zu ihm halten die mächtigen Nevils, Salisbury und Warwik. Der Bürgerkrieg entfaltet jetzt erst völlig sein blutiges Banner. In jenem Netze wird der edle Gloster, die Hauptstütze des wankenden Reiches, gefangen und meuchlerisch erwürgt. Northumberland, Clifford, Buckingham, Stafford, die Besten von des Königs Partei fallen im Kampfe; aber auch der unwürdige Somerset, der verbrecherische, völlig ausgeartete, pfäffische Priester Winchester und der in jeder Hinsicht schurkische Suffolk kommen um; und nur York mit seinen Genossen und Söhnen, worunter der furchtbare Richard (III.), und die eben so furchtbare Königin mit Einigen ihres Anhangs bleiben am Leben. Tod und Verderben halten ein reiches Erntefest, Groß und Klein, Gut und Böse wird mit fortgerissen. Denn in solchen Zeiten so allgemeinen Verfalls ist Gut nicht mehr Gut, Böse nicht mehr Böse; in der allgemeinen Verderbniß verwischen sich die Grenzmarken beider Gebiete. Die Tugend ist nicht mehr Tugend, wenn sie wie in Gloster, Buckingham, Clifford, mit leidenschaftlicher Hitze und Parteienwuth sich paart; das Böse gewinnt einen Schein des Rechts, wenn ihm das Gute in solcher Mißgestalt gegenübertritt. Da ist der Tod des Edlen nur ein mißlungener Versuch zu leben; da muß das Laster nothwendig den Platz behaupten, weil es allein consequent ist. Das ist die furchtbare Wahrheit dieses Drama's, eben so furchtbar wie seine Lehrmeisterin, die Geschichte selbst. Sie fordert, wie schon oft bemerkt, vor Allem thätige, consequente Energie: ist diese auf Seiten des Guten, so wird das Gute auch stets den Sieg behalten, den es an sich schon hat; ist sie dagegen auf Seiten des Bösen, so muß das Gute unterliegen, weil es eben ohne Consequenz und Energie nicht wahrhaft gut ist. Das Böse muß und soll siegen, damit es sich durch sich selbst vernichte, da das Gute in seiner Halbheit es nicht zu überwinden vermag; — denn der Sieg des Bösen ist ja zugleich seine Vernichtung.

Von diesem Gedanken aus, in welchen hier die Grundidee des Ganzen sich kleidet, erscheint jeder Faden des vielverschlungenen Gewebes wohl angelegt; keine Scene, keine Figur ist überflüssig. Selbst jenes Seitenstück zu den Zaubereien der Pucelle, die Beschwörungsscene, durch welche der Fall der ehrgeizigen Herzogin von Gloster herbeigeführt, und ihres Gemahls Ansehn ge-

brochen wird, so wie die Nebenfiguren: der Schmiedegeselle Peter und sein Meister, der Betrüger Simpcox, Hans Cade mit seinem Anhange, sind bedeutungsvoll, theils weil sie zeigen, wie in solchen Zeiten auch die seltsamsten Verirrungen einer an sich edlen Natur nicht fern sind, und die dunkeln Mächte des Abgrunds um so thätiger eingreifen, je weniger die Menschen sich ihrer erwehren können; theils weil sie beweisen, daß solche Zeiten nur möglich sind, wenn alle sittliche und religiöse Scheu überwunden ist, so daß das Heiligste selbst zu Lug und Trug gemißbraucht wird; theils endlich weil sie es zur klaren Anschauung bringen, wie der allgemeine Schwindel auch das niedrige Volk ergriffen hat, und es zu Ausschweifungen aller Art, ja bis zu dem wahnsinnigen Versuche verleitet, nicht bloß alle bürgerliche Ordnung, sondern sogar Kunst und Wissenschaft und alle höhere Bildung abzuschaffen. Diese Nebenpartieen mit ihrer komischen Färbung parodiren zugleich in verwandtem Sinne, wie die Falstaffiade in Heinrich IV., den Inhalt der eigentlich-historischen Action, und stellen das Böse zugleich als widersinnig, albern, lächerlich dar, was es ja in der That stets ist.

Der empfindliche Fr. Horn u. A. tadeln den Dichter wegen des Charakters der Königin, der in diesem Theile zuerst sich näher entfaltet: sie sei unnöthiger Weise zur gräulichen Megäre verzerrt, und namentlich sei es unerträglich, den frommen, unglücklichen König auch noch als so handgreiflichen Hahnrei sich denken zu müssen. Es ist wahr, in Margarethens Charakter tönen noch die dumpfen Klänge des Gräßlichen nach, dessen vollen Accord Titus Andronicus anschlug; und das beweist schon mit einiger Sicherheit, daß auch die beiden letzten Theile Heinrichs VI. zu den früheren Arbeiten Shakspeare's gehören. Es ist wahr, der Ehebruch brauchte nicht schlechthin nothwendig auch noch zu den Verbrechen der Königin hinzuzutreten. Und doch wäre ohne ihn der für das Ganze so wichtige Charakter nicht vollständig ausgeprägt. Denn es ist einleuchtend, daß ein so energischer, gewaltsamer, völlig unweiblicher Geist, von solcher Leidenschaftlichkeit und Hitze des Bluts, an dem kalten Ehebette des schwächlichen Königs sich nicht genügen lassen konnte. Mag es daher die Geschichte auch nicht ausdrücklich sagen, — wie kann sie auch Alles ausdrücklich sagen, — so konnte der Dichter doch nicht verschweigen, was jene selbst consequenter Weise und sehr nachdrück-

lich forderte. Außerdem ist diese entsetzliche Energie und Großartigkeit, diese schamlose Offenheit des Bösen, wie sie hier an einem Weibe hervortritt, ohne Zweifel poetischer und dramatischer, ja sogar für die Dichtung sittlicher, als die geheime, im Dunkeln schleichende Sünde oder die bloße Vorstellung derselben, deren sich der Zuschauer doch nicht hätte erwehren können. Eine solche Vollständigkeit des Lasters, einen Charakter, in welchem sich die ganze Sittenlosigkeit der Zeit concentrirte, brauchte der Dichter gerade, um eben *solche* Zeiten zu schildern, und die Grundidee des Ganzen mit voller Anschaulichkeit zu entfalten. Die furienartige Margarethe steht dem teuflischen Richard (III.) würdig zur Seite; beide ergänzen sich gegenseitig, beide lernen von einander und bilden sich an einander aus zu den mächtigen Werkzeugen des göttlichen Strafgerichts, das am Ende der Regierung Heinrichs VI. über England und seine gesunkene Herrscherfamilie hereinbricht. Endlich forderte der weibisch gewordene, unmännliche König seinen organischen Gegensatz in dem Mann gewordenen, entarteten Weibe. Heinrich war nun einmal schon zum Hahnrei gestempelt durch eigne Schuld in dem Augenblicke, als *er*, ein solcher wie er war, sich ein *solches* Weib nahm. Diese seine erste und alleinige *Thatsünde* — später begeht er nur Unterlassungssünden — mußte desto stärker hervorgehoben werden, um zu zeigen, wie das kleinste Saamenkorn des Bösen in solchen Zeiten wuchernd aufschießt zu unübersehbaren Folgen und Wirkungen. An des Königs Stelle regierte nunmehr die Königin, und machte aus dem Schlimmen das Schlimmste. Er, von ihrer Herrschsucht zurückgedrängt, in seiner schwächlichen, thatenlosen Duldsamkeit bestärkt, wurde immer mehr zum bloßen Scheinkönige; selbst die offenbare Treulosigkeit seines Weibes kann ihn nicht mehr aufstören, und seine stille, fromme, demüthige Gesinnung, — sonst des größten Lobes würdig — gewinnt daher immer mehr das Ansehn der sündlichsten Charakter- und Willenlosigkeit. Also aber spiegelt sich in dem Verhältniß Heinrichs und Margarethens wiederum nur der Grundgedanke dieses zweiten Theils in einer neuen Modification ab, womit die Rolle der Königin poetisch vollkommen gerechtfertigt ist. —

Der dritte Theil zeigt uns sogleich in der ersten Scene York und seine Söhne im vollen Uebermuthe des Sieges. Des Königs Partei ist überwunden; gezwungen tritt er auf seinen

Tod an York und dessen Nachkommen die Krone ab, seinen eignen Sohn beraubend. Jedoch die Königin und der junge Eduard, gegen den eignen Gatten und Vater sich auflehnend, versagen dem Vertrage ihre Anerkennung; das zerstreute königliche Heer sammelt sich wieder unter ihren Fahnen; York wird überfallen in dem Augenblicke, als er eben den Entschluß gefaßt hat, auch seinerseits den Eid zu brechen und den König vom Throne zu stoßen; er wird unter grausamem Spotte getödtet. Bald aber wendet sich wieder das Glück des Kriegsspiels: die Königin, von Warwik und Yorks Söhnen geschlagen, flieht, um auswärts Hülfe zu suchen; Heinrich wird gefangen, und Eduard IV., Yorks ältester Sohn, besteigt den Thron. Allein sein Wankelmuth stürzt ihn eben sobald wieder herab; weil er sich selbst nicht zu überwinden vermag, kann er auch nicht unangefochten herrschen. Frankreich, vom beleidigten Warwik unterstützt, tritt im Beistande Margarethens wieder auf den Schauplatz, jetzt um das in sich zerfallene England auf eignem Grund und Boden anzugreifen. So völlig hat das Verhältniß mit dem inneren Rechte sich umgekehrt; so tief ist England gesunken, und noch immer zeigt sich keine Rettung. Der Kampf beginnt mit neuer Wuth. Die Besten sind gefallen und Nichts ersetzt ihren Verlust; aber die Schlimmen wachsen stets mit frischer Kraft empor, und gewinnen immer mehr das Uebergewicht. Denn in solchen Zeiten werden die Söhne immer schlechter als die Väter: das sehen wir an Yorks und des Königs Söhnen, an dem jungen Clifford, dem jungen Buckingham u. A. So umwölkt sich immer mehr der düstere Horizont, während König Heinrich erst auf der Flucht, dann im Kerker, sich in die Einsamkeit des Gebets und der religiösen Betrachtung verliert. — Und was ist der Inhalt seiner Gedanken? Er nennt sich einen Menschen, «denn weniger könne er doch nicht sein, einen König, dessen Krone die Zufriedenheit;» was Gott will, dem fügt er sich in Demuth und stiller Hoffnung, was Gott beschließt, will er leiden und thun; aus sich selbst will er gar nichts; — er sieht mit prophetischem Blicke in die Zukunft, und stirbt im Gebete um Vergebung für sich und seine Mörder. Im Tode verklärt sich sein trübes Leben. Die Art, wie er scheidet, zeigt die größte, nur ganz nach innen gewendete Kraft des Geistes, die völlige Selbstüberwindung und Loslösung von allen

bloß weltlichen Interessen, zu der er durch die Leiden seines Daseins hindurchgedrungen ist.

Eben darin liegt die tiefe ethische Wahrheit, die dieser letzte Theil der Trilogie vor unsern Augen entwickelt. In solchen Zeiten, wie die hier geschilderten, ist der Mensch seiner nicht völlig mächtig, weil der Boden unter ihm wankt, weil er nur ein einzelnes Glied eines durch und durch kranken Körpers ist. In solchen Zeiten kann nur ein mächtiger, Gottgesandter Geist retten; so lange Gottes Botschaft ausbleibt, muß das Böse austoben, bis es sich in sich selbst verzehrt hat. Nachdem Heinrich durch seine Schwäche und Unthätigkeit zum großen Theil freilich selbst das Unheil herbeigezogen, wird er nun, da es einmal herrscht, zum Vorbilde für Alle, es würdig zu ertragen. Denn in solchen Zeiten thut Jeder, der nicht jene göttliche Botschaft in sich fühlt, besser, zu dulden als zu handeln; er soll die Zeit wie ein göttliches Geschick nehmen, und in demüthiger Hoffnung sich fügen; er soll an ihr sich erheben über die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des irdischen Daseins; er soll leiden und leidet mit Recht, weil er nicht handeln, nicht wahrhaft, sittlich handeln kann, wo in der allgemeinen Sittenverderbniß Recht und Unrecht, Gut und Böse zu einem unentwirrbaren Chaos zusammengefallen sind. Wer mag es sich anmaßen, zu entscheiden, ob York, ob Lancaster Recht hatte? Hatten nicht vielmehr beide Unrecht, und theilte also nicht Jeder ihr Unrecht, der sich auf die eine oder andere Seite stellte? — Solche Verhältnisse finden sich nicht bloß hier und da einmal in der Geschichte; sie kommen alle Tage vor, und entstehen namentlich immer, wo Parteiungen, Empörung, Bürgerkrieg auftauchen. Denn streitende Faktionen haben allemal beide Unrecht, weil sie gar nicht in Streit gerathen konnten, ohne damit Kirche oder Staat, die ja durchaus über ihnen stehen, zu verletzen und zu zerrütten, ohne sich also bereits von der sittlichen Substanz des menschlichen Daseins losgelöst zu haben. Je mehr der Kampf sich ausbreitet, je mehr er das ganze Leben umstrickt, so daß das δός μοι ποῦ στῶ eine Unmöglichkeit wird; um so weniger darf der Einzelne aus sich selbst heraus eine Entscheidung sich anmaßen, um so mehr muß er es der Geschichte, d. h. Gottes leitender Hand, überlassen, den Knoten zu lösen, das Urtheil zu fällen.

Weil sie diese Demuth nicht kannte, darum verdarb Mar-

garethe nach kurzem Glücksschimmer sich selbst, ihren Gatten und Sohn. Weil letzterer und der junge Rutland als unbärtige Knaben vorwitzig in den reißenden Strom der Geschichte sich wagten, wurden sie mit Recht verschlungen von dem mächtigen Elemente, das sie kaum kannten. Weil York sich nicht genügen lassen wollte, darum fiel er unter den grausamen Händen seiner Feinde; bald nach ihm der unglückliche König, weil er von Anfang an nicht gethan, was er gesollt hätte, d. h. das Amt, dem er vorzustehen keine Kraft und kein Recht besaß, nicht niedergelegt hatte. Weil Warwik, der Königsmacher, in stolzer Anmaßung sich berufen glaubte, den Richter zu spielen, wo er bescheiden sein Urtheil hätte erwarten sollen, darum endet sein Leben nach vergeblicher Mühe und Anstrengung. Weil Clifford, Somerset, Orford ꝛc. Partei nahmen, wo Recht und Unrecht unentscheidbar schwankten und im Grunde beide Parteien Unrecht haben, darum trifft sie frühzeitiger Untergang. Weil Eduard **IV.** nicht einmal sich selbst zu zügeln vermag, geschweige denn den schwierigen Verhältnissen, der Wiederherstellung des zerrütteten Staats gewachsen ist, weil er sich vermißt, was er nicht leisten kann, darum stürzt er von dem kaum errungenen Throne wieder herab, und wir wissen aus seines Bruders (Richards) Reden, daß er ihn, obwohl wieder eingesetzt, nicht lange behaupten wird. Dasselbe Schicksal endlich schwebt schon am Schlusse Heinrichs **VI.** über den Häuptern der Lady Grey und ihrer Familie, die sich verleiten ließ, einen Platz in der Geschichte einnehmen zu wollen, der ihr und ihrem Geschlechte nicht gebührte, wozu sie keinen wahren Beruf hatte. — So spiegelt sich in allen einzelnen Partieen dieselbe Idee, d. h. dasselbe Gesetz und dieselbe Anschauung der Geschichte ab, die wiederum nur Modification der Grundidee der ganzen Trilogie ist; Alles ordnet sich um diesen Mittelpunkt herum zu Einem organischen Ganzen zusammen. Zugleich tritt Richard (**III.**) am Ende desselben bedeutsam in den Vordergrund. Er, der fürchterlich-consequente Frevler, «der nichts weiß von Mitleid, Liebe und Furcht, zum Henker geboren, ein Auswurf der Natur,» er bleibt im Grunde allein in voller frischer Kraft übrig als die Hefe des Gegengifts der vergifteten Zeit, um den letzten Akt der großen Tragödie zu beschließen.

Ueberschauen wir noch einmal den ganzen Bau, dessen Construction wir anzudeuten versucht haben. Die Geschichte ist

dargestellt in ihrer Entartung zum Bürgerkriege in Folge jener ursprünglichen Störung ihres Organismus und der damit zugleich sich ausbreitenden allgemeinen Sittenverderbniß. Das ist die durch das Ganze sich hinziehende Grundidee, die im Sinne der Shakspeareschen Weltanschauung von selbst die oben angegebenen beiden Seiten darbietet. Die drei Theile zeigen sodann die Hauptgesetze und Hauptstadien in der Entwickelung eines solchen Zustandes. So entartet nämlich, stößt die Geschichte zunächst die Guten und Edlen, die doch nicht ganz die Farbe ihrer Zeit verleugnen können, aus, und zeigt zugleich, wie das Große und Reine in solchen Zeiten nicht verstanden wird, und sich selbst nicht völlig rein erhalten kann. Das ist der Grundgedanke des ersten Theils. Immer mehr verwickelt sie sich sodann zu einem unentwirrbaren Chaos, in welchem Recht und Unrecht ununterscheidbar ineinanderfließen, und eben deshalb die Bösen wie die Guten oder vielmehr die Bösen wie die weniger Bösen vom allgemeinen Verderben ergriffen werden. Das ist das zweite Stadium, welches im zweiten Theile sich darstellt. Auf dieser Höhe angelangt fordert sie, daß der Mensch jeder Thätigkeit und Entscheidung aus sich selbst heraus sich enthalte, und alles Handeln allein demjenigen überlasse, den die Geschichte selbst zur Widerherstellung der gestörten Ordnung sich ausersehen hat; sie bestraft deshalb jede unberufene Theilnahme als sündliche Anmaßung, während sie den büßenden, demüthig resignirenden Geist durch Leiden und Tod verklärt und über das Irdische hinaushebt. Das ist der Grundgedanke des dritten Theils. —

9. Richard III.

Ueber den fünften Akt des großen Ganzen, über Richard III., kann ich mich kurz fassen. Die Bedeutung des Stücks geht schon aus der bisherigen Erörterung hervor, und der viel bewunderte Charakter Richards ist so mannichfach besprochen, kritisirt und von allen Seiten besehen worden, daß ich wenig Neues hinzuzufügen weiß. Auch Hazlitt, neben Coleridge der beste unter den ästhetischen Kritikern Englands, charakterisirt nur, und spricht daneben von dem großen Schauspieler Kean. Ich überlasse es daher dem Leser, sich selbst bei den besten Commentatoren und Kritikern das Beste zusammenzulesen; namentlich

verweise ich sie auf Rötscher und Vischer, die neuerdings den Charakter Richards **III.** erörtert haben. Nur das muß ich bemerken, daß hier, wie überall, ein wohlgetroffener, lebendiger Charakter, so vielseitig und außerordentlich er auch sei, noch kein dramatisches Kunstwerk macht. Charakterisiren ist nur das Detailgeschäft der dramatischen Poesie, sehr wichtig, aber doch nicht das Erste und Höchste. Es verhält sich zum Organisiren wie das Porträt zum historischen Gemälde. Wie auf letzterem jede Figur lebendiges Porträt voll individueller Wirklichkeit sein soll, doch aber erst ihre wahre Bedeutung erhält durch ihre Stellung und durch das Verhältniß ihrer Thätigkeit zu allen übrigen Figuren, wie also hier erst die Wechselwirkung der einzelnen Theile auf einander und das Zusammenwirken derselben zur dargestellten Aktion das Bild zu einem historischen macht; eben so ist es auch in der dramatischen Composition, weil es im Leben so ist. Und gerade nach dieser Seite hin ließe sich wohl ein Tadel gegen Richard **III.** erheben. «**I am myself alone**» ist sein Losungswort, das blitzartig Richards Charakter und das ganze Drama beleuchtet. Wie im Leben, so steht er auch im Stücke im Grunde allein. Alle übrigen Personen, meist Weiber und Kinder oder einzelne Unterthanen, schwach gegen die ganze Königsmacht auf seiner Seite, sind ihm durchaus nicht gewachsen. Der vernichtende Druck seiner Tyrannei, die Macht seiner vollendeten Selbstsucht und Bosheit, ausgestattet mit Geist, Witz, Beredtsamkeit, haben kein organisches Gegengewicht. Auf der einen Seite allein ist die Kraft und Thätigkeit, auf der andern nur Dulden und Ohnmacht. Das im Leben und der Geschichte so bedeutsame Princip der Wechselwirkung tritt also ganz in den Hintergrund zurück: erst im fünften Akte erscheint in Richmond ein wirklicher, beachtenswerther Gegner des Tyrannen. Deshalb fehlt es dem Stücke an drastischer Lebendigkeit; die Aktion als eigentliches Handeln und Geschehen schreitet im Vergleich mit andern Shakspeareschen Dramen nur langsam, fast schleppend fort, und das, was geschieht, leidet an einer gewissen Einförmigkeit: es geht immer nur aus demselben Drucke der Tyrannei hervor, es ist stets derselbe Sieg derselben Macht durch dieselben Mittel.

Allein einerseits ist Unbeweglichkeit und Einförmigkeit, unnatürliche Aufhäufung alles Gewichtes auf die Eine Wagschaale,

Mangel an organischer Wechsel- und Zusammenwirkung der einzelnen Glieder zum Ganzen, und damit die höchste Stufe des Verfalls des Staatsorganismus, gerade der Charakter der Tyrannei, in welche ein Zeitalter, wie das Heinrichs VI., nothwendig auslaufen mußte. In der Schilderung des Wesens der Tyrannei aber liegt die historische Bedeutung des ganzen Drama's, und mit der ächthistorischen Auffassung derselben eint sich hier, wie überall, zugleich das ächt Poetische der Grundidee. Und darum ist andererseits nicht zu leugnen, daß der Dichter gerade durch jene künstlerischen Fehler die Grundidee des Ganzen um so lebendiger, kräftiger, tiefsinniger hervorzuheben gewußt hat. Tyrannei ist die historisch-politische Erscheinung der Selbstsucht und mithin des Bösen auf der höchstmöglichen Spitze. Das einzelne Ich maßt sich die ganze Macht des allgemeinen Geistes und Lebens an; der einzelne Mensch will in seiner Beschränktheit die ganze Nation und die höchste regierende Macht derselben sein. Das ist der Sinn jenes Richardschen Worts: I am myself alone, wodurch sich der geborene vollendete Tyrann ankündigt, und worin sich zugleich das volle, klare Bewußtsein über sein Wesen ausspricht. Richard kennt sich selbst als Tyrannen, er weiß es und will es sein; das fordert die Shakspearesche wie die christliche Weltanschauung überhaupt, die den Gedanken nicht dulden kann, als sei irgend ein Mensch bloßes Werkzeug in der Hand einer höheren Macht. Darin finden die beständigen Reflexionen Richard's über sich selbst und seine Verhältnisse, jene so vielfach für unnatürlich ausgegebenen Selbstgespräche, ihren Grund und ihre volle Berechtigung. Sie gehören mit Nothwendigkeit zum Charakter eines Tyrannen im Sinne der neueren Zeit; sie sind nur der Ausdruck seines klaren Selbstbewußtseins, und Richard spricht nothwendig mit sich selbst, weil er in seiner grauenvollen Einsamkeit mit keinem Andern sprechen kann.

Der Charakter Richards in seiner Entwickelung ist überhaupt gleichsam nur eine Entfaltung des Wesens der Tyrannei: dieses Allgemeine erscheint nur an der einzelnen concreten Gestalt zur unmittelbaren Anschauung gebracht. Das Drama beginnt daher mit dem Streben Richards nach der höchsten Gewalt und mit der Darlegung der Mittel und Wege, die er einschlägt, um sein Ziel zu erreichen. Aber dieß Streben entspringt

nicht bloß aus Richards Ehrgeiz und Herrschsucht, sondern zugleich aus dem dämonischen Triebe, seine Gewalt über die Menschen und die Umstände auf gewaltsame Weise zu bethätigen, aus der dämonischen Lust an dieser Bethätigung, es entspringt in der dunklen Tiefe der furchtbaren Kluft, durch die Richard in seinem Bewußtsein von der ganzen Menschheit geschieden ist. Je leichter ihm seine Absichten gelingen, desto breiter wird diese Kluft, weil er desto mehr die Menschen verachtet. Aus dieser Verachtung und aus jener Lust erklärt sich die eigenthümliche Ironie, der diabolische Humor, mit dem Richard in seinen Thaten sich bespiegelt und über die Welt und die Menschen reflektirt. Er erreicht sein Ziel, theils weil die historischen Verhältnisse selbst zur Tyrannei hindrängen, theils weil er es mit großartiger, rücksichtsloser Energie, Verbrechen auf Verbrechen häufend, vor keiner Consequenz zurückschreckend, verfolgt: ist er doch durch eine Kluft von der Menschheit geschieden, gleichsam eximirt, eine absolute Ausnahme, und giebt es doch nur Verbrechen unter und an seines Gleichen. Mit der Erreichung des Ziels tritt aber auch der Wendepunkt ein. Die Tyrannei kann ja nichts erhalten, weil sie wesentlich Zerstörung, Vernichtung ist; sie kann mithin auch nicht sich selbst erhalten; vielmehr nachdem sie sich verwirklicht, d. h. nachdem sie den Staatsorganismus zerstört hat, muß sie nothwendig sich selbst zerstören, weil sie nichts andres mehr zu zerstören hat. Dieser Proceß der Selbstzerstörung, in persönlicher Gestalt an der weiteren Entwickelung von Richards Charakter dargestellt, bildet den weiteren Verlauf der dramatischen Aktion. Richards Energie, seine Sicherheit, sein Selbstvertrauen sinken in demselben Grade, in welchem die Ereignisse immer dringender seine Thätigkeit zur Erhaltung der blutig gewonnenen Herrschaft aufrufen. Dieser Anforderung fühlt er sich nicht gewachsen; zum ersten Male überkommt ihn ein Bewußtsein der Schwäche, und mit diesem Bewußtsein erwacht sein Gewissen. Damit hat der Zerstörungsproceß seines innern geistigen Lebens eine Höhe erreicht, auf der er nicht mehr zu hemmen ist: Richard ist nur Richard ohne Gewissen; mit dem Erwachen desselben ist er nicht mehr er selbst, ist er bereits untergegangen. Der Tod, den er, von Gewissensbissen gefoltert, in sich zerfallen, von Verzweiflung getrieben, im

Gewühl der siegenden Feinde sucht und findet, ist nur das äußere Zeichen der bereits vollzogenen Selbstzerstörung. —

Tyrannei aber kann nur entstehen in und aus dem Bürgerkriege, der wenn auch nicht äußerlich, doch innerlich stets vorhanden ist mit dem Zustande der allgemeinen Sittenlosigkeit; sie kann nur entstehen aus dem gänzlichen Verfalle des Staatsorganismus. Sie ist selbst bloß der Ausdruck der höchsten Stufe der Zerrüttung, und wächst naturgemäß auf, wenn die Energie des Bösen gebrochen ist, wenn die Gewalt der Begierden und Leidenschaften den Geist so weit abgemattet haben, daß er den eignen Willen nicht mehr geltend zu machen vermag; wenn Staat und Volk so kraftlos geworden, daß sie sich selbst nicht mehr leiten können, schlechthin beherrscht sein wollen. Dann entsteht sie, entweder um zur völligen Vernichtung der politischen Selbstständigkeit zu führen (wie die römische Kaiserherrschaft), oder wie hier als Uebergangspunkt, um durch die letzte vollständige Aufhebung der ursprünglichen Störung der Geschichte, durch Bestrafung und Vernichtung aller Urheber derselben und durch Reinigung und Läuterung aller übrigen, eine neue Aera des historischen Lebens vorzubereiten. Das allgemeine göttliche Strafgericht zu sein, ist die historische und poetische Bedeutung der Tyrannei, historisch, weil in ihr das organische Zusammenwirken der sittlichen Nothwendigkeit (der göttlichen Leitung der Dinge) mit der menschlichen Willensfreiheit ausgedrückt ist, poetisch, weil sie, so dargestellt, die Wahrheit der Geschichte zur unmittelbaren Anschauung bringt. Danach sind denn auch alle übrigen Charaktere gewählt: Margaretha als die Furie der gräuelvollen *Vergangenheit*, die dem Ganzen zum Grunde liegt, die furchtbar mahnende Prophetin, deren Weissagungen eben so viele Flüche sind, weil die Vergangenheit wie ein Fluch auf Aller Häuptern ruht; neben ihr die Herzogin von York, Mutter der drei königlichen Brüder, der Gegenwart zwar näher stehend, aber wie Margaretha nur bestimmt, dem Untergange ihres ganzen sündenbelasteten Hauses zuzuschauen; Eduard IV., Clarence, Anna als die Repräsentanten der trüben *Gegenwart*, welche, obwohl nicht eben ausgezeichnet, doch noch zu gut sind für diese Zeit der Verderbniß, und weil sie sich anmaßten, wozu sie nicht berufen waren, von dem großen Strafgericht mit ergriffen werden; die Kinder Eduards und Clarence's endlich als die Re-

präsentanten einer bessern Zukunft, die aber durch sie, die Sprößlinge des mit dem Fluche der Vergangenheit beladenen Geschlechts nicht heraufgeführt werden kann. Auch sie müssen daher durch den Vollstrecker des göttlichen Urtheils fallen. Denn die Sünde der Väter vernichtet auch die Kinder; jene gehen unter, weil sie die Vergangenheit, diese, weil sie die Zukunft nicht leben läßt, in der die Vergangenheit fortlebt. Die Nebenpersonen, Rivers, Grey, Vaugham, Hastings und Buckingham büßen ihren Vorwitz, mit dem sie sich zu der großen Katastrophe zudrängten, Buckingham ohnehin für seine Freveltaten der Strafe verfallen.

Das Geschlecht Heinrichs IV. ist ganz ausgerottet; vom Hause York bleibt außer dem kinderlosen Richard nur eine Tochter Eduards IV. übrig, um die alte mit der neuen Zeit zu verknüpfen. So mußte es geschehen. Der Retter, der Gründer der neuen Zeit, mußte nothwendig aus anderem Blute stammen, zugleich aber mußte in seinem Rechte eine gewisse Vermittelung der Vergangenheit und Zukunft liegen, wenn es zu einer wahren Beruhigung der Geschichte kommen sollte. So verhält es sich aber gerade mit Heinrich, Grafen von Richmond, dem nachmaligen Heinrich VII., Gemahl Elisabeths, jener Tochter Eduards IV., zwar aus dem Hause Lancaster (Gaunt), aber kein Nachkomme Heinrichs IV. Er erscheint als ein stiller, frommer Jüngling, keineswegs als eine menschlich ausgezeichnete, große Persönlichkeit. Denn so sittlich entkräftet ist die Zeit, daß sie nicht nur dem tyrannischen Richard keinen Widerstand zu leisten, sondern auch unmittelbar aus sich selbst den Retter nicht zu erzeugen vermag. Der wahre Retter ist Gott allein. Als dessen Streiter betrachtet sich Heinrich; nicht aus sich selbst, nicht aus den obwaltenden Verhältnissen noch aus der Kraft seines Heers schöpft er seine Hoffnung; — nur in seinem Bewußtsein: Gott will es, liegt die Energie, die er hat zum großen Unternehmen. Er ist der Mann der göttlichen Botschaft, deren die Zeit bedurfte, der allein zum Handeln Berechtigte; Gottes Arm stärkt und schützt ihn. Wie schön dieß der Dichter auszudrücken gewußt hat, zeigt die unvergleichliche Scene des fünften Akts, in welcher die Geister der von Richard hingemordeten Königsfamilie aufsteigen. Solche Geistererscheinungen gehören, wie schon bemerkt, an sich nicht in ein historisches Drama; die

Geschichte weiß nichts von ihnen. Der Dichter faßt sie zwar auch nur wie lebendige Traumgestalten, hervorgegangen aus dem bösen Gewissen dort, aus dem reinen Bewußtsein hier, die Geistererscheinungen sind zwar für Richard nur die furchtbaren Mahner, die sein verstörter Geist, sein schlagendes Gewissen in ihm selbst heraufbeschwört, für Richmond nur die holden Boten des Sieges, die sein reines, Gottvertrauendes Herz, sein Bewußtsein seines Rechts, seinem geistigen Auge vorführt. Aber diese Gestalten erscheinen ja nicht bloß den Träumenden, sie erscheinen auch *uns*; sie sind mithin *nicht* bloße Traumgestalten, sondern haben zugleich volle poetische Wirklichkeit, und das Traumartige könnte also den Dichter nicht entschuldigen. Shakspeare muß mithin nothwendig noch eine besondere Absicht gehabt haben, indem er diese Scene dichtete. Denn der ächte Dichter begeht keine Unregelmäßigkeit ohne guten Grund; und der liegt hier klar genug vor Augen, wenn man ihn nur sehen will. Der Dramatiker stellt ja nicht bloß die Geschichte porträtmäßig dar, er *dichtet* sie auch, und diese Dichtung ist der Kern und das Wesen der Geschichte, das in der Wirklichkeit nicht zur *unmittelbaren* lebendigen Erscheinung kommt, weil es mit seinen letzten Wurzeln in den ewigen Weltplan Gottes sich verbirgt. Darum muß im Drama auch äußerlich, unmittelbar *erscheinen*, was in der Geschichte nur mittelbar und innerlich, unter seinen Wirkungen verborgen liegt; und der anscheinende Verstoß gegen die Geschichte, der eben damit aufhört ein Verstoß zu sein, dient daher dem Dichter als Mittel zur klaren Veranschaulichung der Grundidee seines Werkes, die hier, wie immer, die Anschauung der Geschichte in deren unmittelbarer Beziehung auf die *göttliche* Leitung zu ihrem Inhalt hat, — eine Anschauung, welche Shakspeare in dem Gebete Heinrichs kurz vor der Erscheinung der Geister auch ausdrücklich ausspricht, wenn er ihn sagen läßt:

O du, für dessen Feldherrn ich mich achte,
Sieh' deine Schaaren an mit gnäd'gem Blick!
Reich' ihrer Hand des Grimms zermalmend Eisen,
Daß sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme unsrer Widersacher!
Mach' uns zu Dienern deiner Züchtigung,
Auf daß wir preisen dich in deinem Sieg!

Daß sein Gebet erhört sei, bestätigen sodann die Geister, deren Rede mit den Worten schließt:

Gott sammt den Engeln ficht zu Richmonds Schutz
Und Richard fällt in seinem höchsten Trutz. —

Die fünf historischen Dramen, welche eins der wichtigsten Jahrhunderte der Englischen Geschichte umfassen, bilden zusammen ein so großartiges poetisches Gemälde, daß ich im ganzen Bereiche der dramatischen Dichtkunst ihm nichts ähnliches an die Seite zu setzen weiß. Ich habe mich bisher bemüht, den innern ideellen Zusammenhang, den lebendigen organischen Fortschritt, der diese acht Stücke, ohne ihre Selbstständigkeit zu beeinträchtigen, zu Einem Ganzen verbindet, nachzuweisen. Aber auch äußerlich hat Shakspeare außerordentlich geschickt Ein Ganzes an das andere zu fügen gewußt, um aus allen wiederum ein größeres Ganzes zu bilden. Schon in Richard **II.** fragt Heinrich nach seinem ältesten Sohne und erwähnt dessen ausschweifendes Leben, freilich auf Kosten der Chronologie, was den älteren Englischen Kritikern sehr anstößig ist. Ferner zeigt sich zu Ende Richard's **II.** bereits eine Verschwörung gegen Heinrich; und letzterer, nachdem er Richards Tod erfahren, thut zur Sühnung und Reinigung seines Gewissens das Gelübde, zum heiligen Grabe zu wallfahrten. An diese drei Punkte knüpft sodann der erste Theil Heinrichs **IV.** unmittelbar an: die Darstellungen der Unruhen und Aufstände gegen Heinrich, die Schilderung seines Gemüthszustandes und des Lebens und Charakters seines Sohnes bilden ja den äußern Stoff beider Theile. Der Schluß des 2ten Theils, Heinrichs **V.** Erhebung und Bekehrung zum Könige, vertritt zugleich den Anfang des folgenden Drama's, das den Kern seiner Regierungsgeschichte zum Gegenstande hat. Zwischen der ersten äußerlichen Beendigung des großen Krieges und dem Tode Heinrichs **V.** müssen mehrere Jahre ausfallen, weil sie, ohne äußere historische Aktion, zur dramatischen Behandlung sich nicht eigneten. Darum weiset der Dichter epilogisch auf die schon früher aufgeführten Dramen aus der Regierungsgeschichte des sechsten Heinrichs hin; er sagt ausdrücklich:

Heinrich der Sechst', in Windeln schon ernennt
Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
Durch dessen vielberath'nes Regiment
Frankreich verloren ward und England schwach.

Der Sarg Heinrichs V., der in der ersten einleitenden Scene der folgenden Trilogie den Hintergrund der Bühne schmückt, die Klagen der versammelten Würdenträger des Reichs um den gestorbenen Helden, die Erinnerung an dessen Thaten und die unglücklichen Botschaften aus Frankreich vergegenwärtigen dem Zuschauer mit der größten Lebendigkeit den Inhalt des vorangegangenen Drama's wie den nunmehr so veränderten Zustand der Dinge. Daß die drei Theile Heinrichs VI. im innigsten Zusammenhang mit einander stehen, bedarf für verständige Leser wohl kaum der Erinnerung. Ich mache daher nur darauf aufmerksam, wie der erste Theil mit dem gelungenen Plane Suffolks, den König für die Heirath mit Margaretha von Anjou zu gewinnen, schließt, der zweite mit der Ankunft der jungen Königin in England beginnt, und mit der Schlacht von St. Albans endet, wozu die erste Scene des dritten Theils, die Berathung der siegreichen Partei nach der Schlacht, die unmittelbare Fortsetzung bildet. Daß in der zweiten Hälfte des dritten Theils der Dichter den nachmaligen Richard III. bedeutsam in den Vordergrund stellt, offenbar in der Absicht, dadurch das folgende Drama einzuleiten, habe ich schon oben bemerkt. Das letzte Glied des großen Ganzen nimmt sodann den Faden der Geschichte unmittelbar auf, wo er im vorigen abgebrochen war: ganz ähnlich, wie im ersten Theile Heinrichs VI, wird in den beiden ersten Scenen Richards III. durch die dargestellte Gefangennehmung Clarence's und durch die über die Bühne getragene Leiche Heinrichs VI. mit der leidtragenden Anna, die Vergangenheit mit der Gegenwart verschmolzen; das vorangegangene Drama greift entschieden in das folgende hinüber, wie umgekehrt dieses bereits in jenem vorbereitet war. Kurz die Absicht des Dichters, die dargestellte Geschichte seit Richard II. bis auf Heinrich VII. in Einem fortlaufenden Flusse zu erhalten, kann sich kaum handgreiflicher manifestiren.

Ja wir glauben sogar, daß Shakspeare, theils um diesen innern und äußeren Zusammenhang in dem größeren Ganzen, theils um in dessen einzelnen Theilen die Grundidee derselben überall zur lebendigen Anschauung zu bringen, sich Abweichungen von der wirklichen Geschichte, namentlich Verstöße gegen die Chronologie erlaubt hat, die er sonst wohl hätte vermeiden können. Es versteht sich indeß von selbst, daß darunter, mit Aus-

schluß aller durch neuere gründlichere Forschungen gewonnenen Berichtigungen, nur dasjenige zu begreifen ist, worin er von den Chroniken und den Volksgeschichtsbüchern seiner Zeit sich entfernt hat. Shakspeare **wollte** und **konnte** um der nothwendigen Volksthümlichkeit der dramatischen Poesie willen nur **solchen** historischen Quellen folgen; er durfte sie nicht an die gelehrte Historiographie halten, selbst wenn sie, was im Allgemeinen nicht der Fall war, seiner Zeit schon vorhanden gewesen wäre. Daß er auch davon ein sehr deutliches Bewußtsein hatte, zeigen die älteren Titel einiger seiner historischen Dramen; so Heinrichs V. in der Quartausgabe von 1608: **The Chronicled History of Henry etc.**, weshalb R. Brome in einer seiner Komödien (die Antipoden 1638) nicht mit Unrecht ganz allgemein von **Shakspeare's Chronicled Histories** spricht. Darum kann es z. B. nicht für einen Verstoß gegen die geschichtliche Wahrheit gelten, wenn Shakspeare den Tod Richards II. auf die Schuldrechnung Heinrichs IV. setzt; denn das war seiner Zeit die allgemeine, auf die Chroniken gestützte Meinung, obwohl neuere Forschungen zu einem andern Resultate gekommen sind. Ohnehin bleibt es immer wahr, daß Richard in Folge der Bolingbrokeschen Empörung und seiner Entthronung gestorben ist. Eben so verhält es sich mit einigen andern, weniger bedeutenden Thatsachen, die ich übergehe, da ohnehin alle zufälligen Nebenumstände der Geschichte dem dramatischen Dichter so völlig frei gegeben werden müssen, daß es nicht einmal für fehlerhaft gelten kann, wenn er sich in dergleichen Dingen hin und wieder selbst widerspricht, wie z. B. Shakspeare, der in Heinrich VI. den Fall Cliffords durch York selbst darstellt, und doch bald darauf erwähnt, er sei mit Andern dem Schwerte gemeiner Krieger erlegen, oder in Richard III. Clarence durch Mörderhand umkommen, später aber dessen Geist sagen läßt, er sei in einem Fasse Malvasier ertränkt worden. Solche Aeußerlichkeiten und Zufälligkeiten können nur geborene Prosaisten, etwa Philologen, welche die Poesie und deren ideelle Wahrheit mit ihrer wissenschaftlichen Kleinkrämerei verwechseln, dem Dichter zum Vorwurf machen. Von ihnen kann hier nicht die Rede sein.

Wohl aber ist es eine, wenn auch geringe Abweichung von der geschichtlichen Treue, daß Shakspeare den jungen Percy

durch den Prinzen Heinrich besiegt und getödtet werden läßt. Die Chroniken wissen nichts davon; nach ihnen ist Percy von unbekannter Hand gefallen. Allein danach konnte doch der nachmalige Heinrich V. immer der Sieger gewesen sein, und im Drama mußte er es sein, weil es dem Dichter darauf ankam, theils die später darzustellende Heldenlaufbahn desselben hier bereits anzukündigen, theils dem Hauptcharakter des Stücks das rechte Verhältniß zur Grundidee des Ganzen zu geben und diese dadurch in ein klareres Licht zu setzen. Bedeutender sind die Verstöße und Ungenauigkeiten in Heinrich VI., aber meines Erachtens nicht minder wohl überlegt und poetisch gerechtfertigt. Zunächst berichten zwar Hall und Holinshed in ihren Chroniken, daß Edmund Mortimer, Graf von March und wohlberechtigter Erbe der Englischen Krone, wie es Shakspeare darstellt, lange Jahre im Gefängniß gehalten worden sei. Allein nach Hardyng's, eines Zeitgenossen Chronik ist dieß unrichtig; Edmund war vielmehr bei Heinrich IV. und V. wohlgelitten. Wollte man indessen auch annehmen, daß Shakspeare Hardyng's Geschichte gekannt habe, so kann man doch von ihm unmöglich eine nähere Untersuchung, auf welcher Seite hier der Irrthum liege, verlangen. Er folgte mit vollem Rechte demjenigen Historiker, dessen Darstellung er poetisch brauchen konnte; und hier bedurfte er durchaus theils eines bestätigenden Zeugnisses für die Ansprüche Richard Plantagenets (des nachmaligen Herzogs von York) auf die Krone von England, theils mußte die Erinnerung an die unrechtmäßige Entthronung Richard II. durch Heinrich IV. und das Bewußtsein jener ursprünglichen Störung der Geschichte durchaus wieder aufgefrischt werden. Dazu war die eingeflochtene Scene zwischen Edmund und Richard unerläßlich, wie schon oben bemerkt wurde. — Demnächst ist es bekannt, daß Talbots Tod nicht, wie bei Shakspeare, vor, sondern erst 8 Jahre nach der Verheirathung Heinrichs VI. mit Margaretha von Anjou, und daß umgekehrt die Bestrafung und Verbannung der Herzogin Eleonore von Gloster bereits drei Jahre vor der Ankunft Margarethens in England erfolgt ist, daß also jene von dieser unmöglich insultirt werden konnte. Anachronismen solcher Art, welche die innere Wahrheit der Geschichte im Grunde durchaus nicht stören, wird jeder einem Dichter gern verzeihen. Hier erscheinen sie außerdem völlig gerechtfertigt, da Shakspeare

einerseits für den im ersten Theile Heinrichs VI. dargestellten Krieg einen bestimmten Mittelpunkt brauchte (den ja Talbot und sein Tod auch historisch bildete), und die mannichfaltigen Wechselfälle desselben unmöglich durch mehrere Dramen verschleppen durfte; andererseits aus demselben Grunde, um der künstlerischen Organisation willen, die Hauptereignisse der innern Geschichte Englands nicht zerreißen konnte, und daher Margarethens Auftreten und Eleonorens Bestrafung nothwendig in demselben Stücke zusammenfassen mußte. Die hinzugedichtete Scene, in der die Königin der Herzogin eine Ohrfeige giebt, stellt den so wichtigen Charakter Margarethens, ihre unmäßige Herrschsucht, wie den Hochmuth Eleonorens so schlagend in's Licht, und motivirt zugleich die späteren Vergehen der letzteren, daß eine solche poetische Licenz ebenfalls keiner Entschuldigung bedarf.

Der größte Anachronismus liegt indeß unstreitig in dem Auftreten des nachmaligen Richard III. schon zur Zeit der Schlachten von St. Albans, Wakefield und Sarton. Denn um 1455 war Richard erst zwei bis drei Jahre, und um 1460 und 1461 etwa gegen neun Jahre alt. Hier aber offenbart sich auch am deutlichsten die Absicht des Dichters, die Hauptbegebenheiten in Heinrich VI. mit dem folgenden Drama, dem nothwendigen fünften Akte der größen Tragödie, in unmittelbare Beziehung zu setzen. Ohne diese Absicht, wäre es unerklärlich, warum er überhaupt Richard III. schon in Heinrich VI. auftreten läßt. Denn es ist zwar historisch gewiß, daß der junge Eduard, Heinrichs Sohn, von Richard und dessen Bruder Georg (Clarence) getödtet wurde; es ist zwar noch jetzt wenigstens allgemeiner Glaube, daß Heinrich VI. selbst durch Richards Dolch fiel. Allein um das erste Faktum nicht zu übergehen, hätte der Dichter bloß der Person Clarences bedurft, und bei der zweiten That konnte er ohne historische Untreue Richard ebenfalls aus dem Spiele lassen. Jedenfalls war es nicht nöthig, letzteren schon an den früheren Vorgängen des Krieges Theil nehmen zu lassen. Halten wir dagegen die so klar ausgesprochene Tendenz des Dichters fest, aus den verschiedenen Dramen Ein großes Ganze zu bilden, so mußte allerdings hier schon Richards III. Charakter allmälig entfaltet, namentlich sein kriegerischer Muth und seine Tapferkeit, Eigenschaften, die ihm zu seinem nachmaligen Amte als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts durchaus

nothwendig waren, herausgestellt werden; — und die historische Sünde wird mithin zum poetischen Vorzuge. Daß endlich Shakspeare in Richard III. die Hinrichtung Clarences ziemlich gleichzeitig setzt mit Heinrichs VI. Tode, obwohl sie beinah acht Jahre später erfolgte, daß er Clarence ohne Urtheil und Recht, hauptsächlich auf Richards Instanz und unter dessen unmittelbarer Mitwirkung getödtet werden läßt, obwohl das Eine falsch, das Andere wenigstens nicht gewiß ist; daß er endlich die Lage der Königin Margaretha, die bis 1475 im Tower gefangen gehalten und sodann nach Frankreich zurückgebracht wurde, auf eigne Hand äußerlich verbessert, und sie im Drama frei herumwandeln läßt, davon sind die Gründe zum Theil schon im Obigen angegeben. Margarethens Person war nothwendig, um die Vergangenheit fortwährend gegenwärtig zu erhalten. Clarence mußte durch Richard fallen, weil es dem Dichter darauf ankam, Richard als allgemeines Werkzeug des göttlichen Strafgerichts, welches die Vergangenheit in der Gegenwart, das Ganze in den Einzelnen und umgekehrt, traf, darzustellen: nur so konnte er das Drama, das den Namen Richards III. trägt, als letzten Akt der ganzen großen Tragödie in Verbindung mit den vorangegangenen setzen. Ein langer Proceß aber würde Clarences Tod unverhältnißmäßig hervorgehoben haben. Um die an sich schon langsame Aktion nicht noch mehr zu verzögern, mußte die ganze Sache kurz abgemacht, und der undramatische Zeitraum von Heinrichs VI. Tode bis auf Clarences Hinrichtung weggestrichen werden. —

Ich habe die so klar zu Tage liegende innere und äußere Einheit der acht zuletzt betrachteten Stücke, mehr als sonst geschehen sein würde, hervorgehoben, um dadurch zugleich das völlig unkritische Verfahren der meisten Englischen Kritiker zu beleuchten. Obwohl nämlich schon aus der bisherigen Erörterung zur Evidenz hervorgeht, daß alle diese so wohl verbundenen, organisch gebildeten Theile Eines großen Ganzen nur von Einer Hand herrühren können, so sollen doch, wie Theobald, Malone, Dracke und Andere bis auf die neusten Zeiten herab, meinen, die drei Theile Heinrichs VI. nicht ursprünglich Shakspeare's Eigenthum sein. Am ersten Theile soll er wenig oder gar keinen Antheil, den zweiten und dritten Theil aber nur verbessert, oder vielmehr die beiden alten Stücke: **The first Part**

of the Contention of the two famous Houses of York and Lancaster und: The true Tragedie of Richard, Duke of York (das erste 1594, das zweite 1595 im Druck erschienen, beide in neuen Ausgaben 1600 wieder aufgelegt) umgearbeitet und zu seinem 2ten und 3ten Theil Heinrichs VI. verwendet haben. Die Hauptgründe für diese Meinung sind so schwach, daß ich mich fast schäme, sie herzusetzen. Zunächst sollen die drei Stücke überhaupt zu schlecht, Shakspeare's unwürdig sein. Auch Hazlitt urtheilt mit derselben Ungerechtigkeit über sie. Demnächst sei in allen drei Theilen die Diktion obsoleter, der Rhythmus des Verses schlechter und prosaischer als in seinen ächten Compositionen, und im ersten Theile außer einer einzigen Scene, die Reime seltener und meist nicht alternirend wie in den für ächt anerkannten ältesten Stücken. Namentlich kann Malone im ersten Theile keine von den s. g. **Shakspearian Passages** finden; hier und zum größeren Theil auch in den beiden andern Dramen schließe sich die Versification so genau an die Weise seiner Vorgänger und älteren Zeitgenossen an, daß dieser Umstand allein schon die Frage entscheiden würde, ohne in Anschlag zu bringen, daß namentlich im ersten Theile so viele klassische Anspielungen vorkommen, was sonst Shakspeare's Sitte nicht sei. Selbst die oben besprochenen Abweichungen von der historischen Wahrheit werden als unshakspeare'sch geltend gemacht, besonders aber urgirt, daß im 1ten Theile ein Paar historische Widersprüche gegen den 2ten und 3ten und gegen Heinrich V., im dritten Theile zwei historische Abweichungen von Richard III. vorkommen, obwohl Shakspeare, wie Malone selbst an andern Orten zeigt, *solche* Widersprüche und Abweichungen in *allen* seinen Stücken sich erlaubt hat (**Reeds Shakespeare XIV, 224 f. 236 f.**). — Der erste Grund fällt von selbst weg, weil jeder haltbare Beweis für die angebliche Schlechtigkeit der Stücke fehlt, und weil das Gegentheil schon im Obigen dargethan ist. Jeder Unbefangene wird nach den gegebenen Andeutungen erkennen, daß die *Composition*, — und das ist unstreitig die Hauptsache — in allen drei Theilen, wie im Ganzen der großen Trilogie, Shakspeare's durchaus würdig, eine wahrhaft **Shakspearian composition** ist. Wie tief und gediegen, wie fest und sicher die Hauptcharaktere gefaßt und durchgeführt sind, habe ich ebenfalls an einzelnen zu zeigen ge-

sucht; namentlich treten hier Heinrich VI. und Margaretha, Talbot, Gloster und Richard III. glänzend hervor; aber auch Suffolk, Somerset, Richard von York, Hans Cade mit seinen Spießgesellen und die Französischen Herrn sind so treffend, letztere insbesondere so ganz im Geiste des vorangegangenen Drama's (Heinrichs V.) gezeichnet, daß es unbegreiflich ist, wie man darin Shakspeare's Meisterhand verkennen konnte. Auch lassen sogar einige Englische Kritiker, wie Drake u. A. dieser Seite, wenigstens im 2ten und 3ten Theile Gerechtigkeit widerfahren. Auf einzelne Shakspearian Passages kann es mithin nicht ankommen, wo der Geist des Ganzen so offenbar Shakspeare'sch ist. Uebrigens wüßte ich nicht, worin die ergreifende Darstellung von Talbots und seines Sohnes Tode, und die vortreffliche erste Scene des ersten Theils, die den verwickelten Stoff so meisterhaft exponirt, daß wir mit Einem Blicke Englands Vergangenheit und Zukunft überschauen, oder die Todesscene Heinrichs VI. im dritten Theile, den besten Stellen aus Shakspeare's unbestrittenen Dramen nachstehen sollte. Will man auf einzelne Stellen Rücksicht nehmen, so ist mit weit größerem Rechte geltend zu machen, daß Shakspeare im Epiloge zu Heinrich V. offenbar selbst die nachfolgende Trilogie für sein Werk erklärt. Es wäre doch in der That allzu widersinnig, wenn er das Wohlwollen der Zuschauer für seine Dichtung in Anspruch nehmen wollte, weil ihnen früher das Werk eines Andern von ganz anderem Inhalte gefallen habe. Wollte man hierauf erwidern, dieß beziehe sich darauf, daß Shakspeare den ersten Theil wenigstens hier und da verbessert, die beiden andern aber überarbeitet habe; so muthet man ihm eine offenbare und — so öffentlich ausgesprochen — höchst unverschämte Lüge zu, da er ja ein bloß verbessertes und etwas umgearbeitetes Werk unmöglich das seinige nennen konnte. Wie hier so ist das Raisonnement, womit man die zweite Scene des 4ten Akts in Richard III., wo jener Prophezeihung Heinrichs VI. über das glückliche Gestirn des zur Krone gebornen jungen Richmond gedacht wird, — zwei Stellen die offenbar vom Dichter ebenfalls nur eingewebt sind, um die Verbindung beider Dramen noch enger zu knüpfen, — zu beseitigen gesucht hat, so schwächlich und unhaltbar, daß es keiner Erwähnung werth ist.

So bleibt nur noch die Sprache übrig. Die darüber ge-

machten Bemerkungen sind im Allgemeinen richtig. Allein sie sprechen weit mehr für die Aechtheit der Stücke als für das Gegentheil. Malone selbst behauptet und es steht aus mehreren Gründen fest, daß die drei Theile Heinrichs VI. zwischen 1589 und 1592 geschrieben sein müssen. Sie gehören also unstreitig zu Shakspeare's frühsten Arbeiten, und schließen sich vermuthlich ziemlich eng an Titus Andronicus an, mit dem sie nicht nur, wie schon bemerkt, in Geist und Charakter, sondern auch in Sprache und Versbau entschiedene Aehnlichkeit haben. Nun wäre es doch unstreitig weit mehr zu verwundern und mehr Anlaß zu zweifeln, wenn Shakspeare in seinen älteren, jugendlichen Arbeiten sich nicht an die besten und beliebtesten Muster seiner Zeit angeschlossen hätte. Jeder Kenner würde ein Gemälde von Raphael, das, obwohl etwa schon um 1500 entstanden, doch bereits ganz den eigenthümlich-Raphaelischen Styl zeigte, ohne Bedenken für unächt erklären. Man kann also schon danach annehmen, daß Shakspeare vorzugsweise auf Marlowe und Greene, um 1590 die gepriesensten Theaterdichter, geblickt haben wird; und in der That zeigt Titus Andronicus mehr noch als Heinrich VI. eine gewisse Verwandtschaft mit Marlowe's Style. Die größere Menge der s. g. klassischen Anspielungen, die z. B. bei Robert Greene ganz unnatürlich aufgehäuft erscheinen, die mehr alterthümliche Färbung der Sprache, die damaliger Zeit übliche Versbildung u. s. w. — Alles das zeugt mithin in der That nur für die Aechtheit der Stücke. Ersteres könnte allenfalls auffallen, wenn man der unbegründeten, veralteten Meinung von der gänzlichen Ignoranz Shakspeare's huldigen will. Allein selbst damit kann man nichts ausrichten, da es, wie schon gezeigt worden, unzweifelhaft feststeht, daß eine oberflächliche Bekanntschaft mit der antiken Mythologie und Geschichte im Zeitalter Elisabeths bis in die niedrigsten Klassen des Volks hindurchgedrungen war. — Nimmt man endlich noch hinzu, daß in der osterwähnten Stelle aus **Greene's Groatsworth of Wit** (1592) in offenbar satirischer Absicht ein Vers aus dem ersten Akte des dritten Theils Heinrichs VI. angeführt wird, der auch in der **True Tragedy of Richard, Duke of York** sich findet, und der unmöglich von einem Andern als Shakspeare herrühren kann, da sonst der Witz alle Pointe verlöre; bedenkt man, daß Heminge und Condell, die intimen Freunde und alten Genossen Shakspeare's, die

drei Theile Heinrich VI., ohne den geringsten Zweifel an deren vollständiger Aechtheit zu äußern, in ihre Ausgabe (Fol. 1623) aufgenommen haben, was sie doch unmöglich konnten, wenn, wie Malone durch Vergleichung mit dem **First Part of the Contention etc.** und der **True Tragedie of Richard** nachgewiesen hat, vom zweiten und dritten Theile kaum die Hälfte Shakspeare's Eigenthum war; so scheint es in der That eine höchst gewagte Behauptung, diese Dramen ganz oder zum größten Theile Shakspeare'n absprechen zu wollen. Nur zwei äußere Umstände können Bedenken erregen. Zuerst, daß ein Heinrich VI. in Henslowe's Tagebuche unter dem 3ten März 1592 eingetragen ist als zugehörig der Truppe des Lord Strange, aufgeführt in der Rose, und daß auf den erwähnten alten Drucken der **True Tragedy** von 1595 und 1600 bemerkt ist, das Stück sei früher von den Schauspielern des Grafen Pembroke gegeben worden. Allein Henslowe's «**Harey the VI.**» braucht gar nicht nothwendig der erste Theil von Shakspeare's Heinrich VI. zu sein; es kann eben so wohl ein älteres Stück gewesen sein, das zur Zeit, als Shakspeare's Heinrich VI. von der Truppe des Lord Chamberlain gegeben, Glück und Aufsehen machte, von Henslowe wiederaufgewärmt und dem Shakspeareschen als Rival gegenübergestellt wurde, wie dieß später bei andern Shakspeareschen Dramen zugestandenermaßen öfter geschehen. Jedenfalls muß man zugeben, daß unter den damaligen Verhältnissen ein einzelnes Stück sehr leicht in die Hände einer andern Truppe gerathen konnte; warum also nicht auch eines oder das andere Shakspearesche Drama an die Truppe des Lord Strange oder des Grafen von Pembroke? — Das zweite Bedenken ist, daß Meres in seiner mehrerwähnten Schrift Heinrich VI. unter Shakspeare's Werken *nicht* mit aufführt. Fr. Horns Vermuthung, daß Heinrich VI. statt des genannten Heinrich IV. zu lesen sei, führt nicht weiter, da es eben so auffallend sein würde, wenn Heinrich IV. nicht genannt wäre. Allerdings aber läßt sich bei der in damaliger Zeit höchst nachlässigen Weise zu drucken, füglich annehmen, daß der Name Heinrichs VI. ganz ausgefallen sei. Außerdem ist es, wie schon bemerkt, gar nicht erwiesen, daß er *alle* bis 1598 erschienenen Dramen Shakspeare's habe erwähnen wollen; im Gegentheil beweist die Stelle, daß Meres nur solche Stücke aufzählen wollte, die er für Mei-

sterstücke hielt, würdig sie den Werken der Alten, namentlich Seneca's und Plautus' an die Seite zu setzen. —

Ohne Zweifel also waren auch **The first Part of the Contention etc.** und **The true Tragedie of Richard, Duke of York** Shakspearesche Arbeiten, entweder wie Johnson, Steevens u. A. vermuthen, durch Stenographen aus dem Munde der Schauspieler nachgeschrieben, und ohne Wissen und Willen Shakspeare's herausgegeben, wofür die gränzenlose Fehlerhaftigkeit des Drucks spricht, oder die ersten Entwürfe, die Shakspeare später überarbeitete, und mit dem ersten Theile zu Einem Ganzen zusammenfügte, oder, was das Wahrscheinlichste ist, sowohl das Eine als das Andere. — Wann sie Shakspeare überarbeitete, ist nicht zu ermitteln, vielleicht zu der Zeit, als Richard **II.** entstanden, und Heinrich **IV.** in Arbeit war, vielleicht schon zur Zeit, als er Richard **III.** und den ersten Theil Heinrichs **VI.** hinzufügte. Durch diese Umarbeitung erklärt es sich denn auch von selbst, wie die Trilogie so eng an die vorhergehenden Stücke von Richard **II.** bis Heinrich **V.** sich anschließen konnte, obwohl letztere später verfaßt sind.

Ich habe die obigen Gründe, welche ich in der ersten Ausgabe für die Aechtheit der drei Theile Heinrichs **VI.** geltend gemacht, im Wesentlichen unverändert stehen lassen, weil sie mir, auch nachdem Colliers Ausgabe des Shakspeare erschienen und selbst nachdem Halliwell den **First Part of the Contention** und die **True Tragedy** aus den beiden ältesten Drucken von 1594 und 1595 herausgegeben hat (S. **The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry the Sixth. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1843.**), noch immer ihre Gültigkeit zu haben scheinen, und weil ich durch das Erscheinen dieser Werke in meiner Ansicht sogar noch mehr bestärkt worden bin. Was zunächst Collier betrifft, so war es mir eine große Freude, durch seine bedeutende Autorität meine Meinung über den ersten Theil Heinrichs **VI.** vollkommen bestätigt zu finden: den *ersten* Theil erklärt auch er für das ganze und ausschließliche Eigenthum Shakspeare's. Dann aber, glaube ich, ist es eine unhaltbare Inconsequenz, wenn er den zweiten und dritten Theil für ursprünglich fremde (Greene's) Arbeiten, die Shakspeare nur überarbeitete und erweiterte, hält, d. h. wenn er den **First Part of the Contention** und die **True Tragedie of Richard** Shakspeare'n abspricht.

Denn nimmt man an, daß diese Stücke, wie sie uns jetzt vorliegen, zu den Jugendarbeiten Shakspeare's (bis 1591) gehörten und nur die ersten, noch dazu stenographisch nachgeschriebenen Entwürfe waren, die er später mit dem ersten Theile überarbeitete, so ist nicht einzusehen, worin sie dem letzteren nachstehen sollen. Es kommen Stellen in ihnen vor, wie z. B. die Todesscene Heinrichs VI. und die Rede, die mit den Worten anfängt: **I will go clad my body in gay ornaments etc.**, welche, wie Halliwell mit Recht behauptet, den besten Partieen nicht nur im ersten Theil, sondern in allen Stücken Shakspeare's, zur Seite gestellt werden können, und welche schwerlich ein Anderer als Er schreiben konnte. Auch gilt der äußere Grund, auf den hauptsächlich die Aechtheit des ersten Theils von Collier basirt wird, daß nämlich Heminge und Condell ihn unbedenklich und ohne Beisatz in die Folio-Ausgabe aufnahmen, mit völlig gleicher Stärke auch für den zweiten und dritten Theil. Der Vers endlich, den Greene a. a. O. aus der **True Tragedy** citirt und den Collier mit den übrigen Englischen Kritikern für seine Ansicht anführt, spricht offenbar für das gerade Gegentheil, da, wie bemerkt, Greene's satirischer Hieb (auf die bombastische Diction) alle Schärfe verlieren würde, wenn jener Vers von einem Andern als Shakspeare oder gar von Greene selber herrührte. Auch können Greene's Worte: „**beautified with our feathers**“ unmöglich bedeuten: Shakspeare habe ganze Stücke von Greene oder Marlowe in sein Eigenthum verwendet; hätte er dieß gethan, so würde sich Greene ohne Zweifel weit stärker ausgedrückt haben. Sich mit fremden Federn schmücken, kann vielmehr nur heißen: sich einzelne Stellen eines fremden Autors aneignen; und eine solche Stelle in der **True Tragedy**, welche mit einigen Versen aus Greene's **Alphonsus King of Aragon** die größte Aehnlichkeit hat und also wahrscheinlich aus diesem Stücke in die **True Tragedy** überging, führt Collier selbst an, eine andre erwähnt Halliwell (a. O. S. **XXV.**), und hätten sich alle Werke Greene's erhalten, so würden sich wahrscheinlich noch mehrere namhaft machen lassen. — Dazu kommt, daß, wie Halliwell (S. **XVII** f.) darthut, mehrere Stellen aus den ältesten Ausgaben des **First Part of the Contention** und der **True Tragedy** in der Pavierschen Ausgabe derselben Stücke (angeblich von 1619) sich so erweitert und verändert finden, daß sie mit denselben Stellen im zweiten

und dritten Theile Heinrichs VI., wie sie die Folio-Ausgabe giebt, fast in Eins zusammenfallen. Pavier muß mithin noch eine andere Quelle gehabt haben als die beiden alten Drucke, und diese Quelle kann schwerlich eine andere gewesen sein, als aus welcher die alten Drucke selber ursprünglich herrührten, nämlich die Aufführung im Theater, aber eine spätere, nachdem Shakspeare bereits die alten Stücke umgearbeitet hatte. Auf Paviers Ausgabe ferner ist Shakspeare ausdrücklich als Verfasser genannt. Daß dieselbe erst 1619 gedruckt sei, ist bloße Vermuthung, da sich keine Jahreszahl angegeben findet. Es kann auch sehr wohl die Ausgabe sein, welche bereits 1602 für Th. Pavier in den Stationers-Registern sich eingetragen findet. Mithin steht auch der Grund, daß man erst 1619 gewagt habe, Shakspearen als Verfasser des **First Part of the Contention** und der **True Tragedy** zu nennen, auf sehr schwachen Füßen. — Will man unsere Ansicht nicht annehmen, so wird man sonach wenigstens Halliwell beipflichten müssen, wenn er behauptet, daß auch in den ältesten Ausgaben der beiden Stücke nur sehr wenig von der ursprünglich fremden Arbeit stehen geblieben, der bei weitem größere Theil bereits Shakspeare's Eigenthum sei. Was dann aber stehen geblieben, wird sich niemals mit Sicherheit ermitteln lassen, — d. h. man wird im Grunde doch das Ganze für Shakspearesch gelten lassen müssen. Halliwell kann sich zu dieser Annahme nicht entschließen, weil in jenen Stücken neben vielen vortrefflichen, ächt Shakspeareschen Stellen auch andere sich finden, die Shakspeare's gar zu unwürdig seien, und weil, wenn die Stücke ursprünglich Shakspeare's Arbeiten waren, sich nicht erklären lasse, wie sie zu den verschiedenen Titeln gekommen seien. Allein, was den ersten Einwand anbetrifft, so finden wir auch in Raphaels Gemälden aus der Schule Peruginos bereits viel Raphaelisches, und doch auch noch sehr viel Schülerhaftes oder Peruginosches. Der zweite Einwand aber läßt sich leicht beseitigen durch die Annahme, daß entweder die beiden Stücke *vor* dem ersten Theile Heinrichs VI. entstanden und erst später bei der Ueberarbeitung von Shakspeare mit dem ersten Theile zu Einem Ganzen verknüpft worden, oder daß die Truppe des Lord Pembroke, als sie im Besitz der beiden Stücke gekommen, sich veranlaßt gefunden, ihnen andere besondere Titel zu geben. Ich entscheide mich für die erste dieser beiden Alternativen. Denn daß Shakspeare erst später den Gedan-

ken gefaßt, die drei Theile Heinrichs VI. unter einander und mit Richard III. zu verknüpfen und wiederum diese Stücke mit den ihnen historisch vorangehenden (von Richard II. bis Heinrich V.) in innern Zusammenhang zu bringen, läßt sich wohl kaum bezweifeln, wenn man die Zeitfolge, in der aller Wahrscheinlichkeit nach die einzelnen Stücke entstanden sind, näher in's Auge faßt. —

Offenbar nämlich theilen die acht, in Ein großes Ganze zusammengefaßten Dramen sich selbst zu vier und vier in zwei gleiche Hälften ab. Die erste schließt mit Heinrich V. und zeigt die Erhebung des Hauses Lancaster auf den Thron von England, die Art, wie es sich in dem unrechtmäßigen Besitze zu behaupten wußte, und endlich die höchste Blüthe desselben in dem Ruhme Heinrichs V.; die zweite umfaßt die drei Theile Heinrichs VI. und Richard III., und schildert den Sturz der Lancaster, das vergebliche Ringen der Yorks, ihr Recht dauernd geltend zu machen, und die endliche Beruhigung der Geschichte unter dem Scepter Heinrichs VII. Diese zweite Hälfte hat Shakspeare zuerst gedichtet. Daß Heinrich VI. in seiner ersten Gestalt zur Zeit als Greene sein **Groatsworth of Wit** schrieb, d. h. bereits zu Ende 1591 oder Anfangs 1592, vorhanden gewesen sein muß, ergiebt sich aus der obigen Erörterung von selbst; auch sprechen für diese Zeitbestimmung alle inneren Gründe. Richard III. aber ist wahrscheinlich einige Jahre nach Heinrich VI. erschienen. Die älteste Quartausgabe **printed by Val. Sims for Andrew Wise** ist aus dem Jahre 1597 (später erschienen noch mehrere Abdrücke, der von 1602 «**newly augmented**»); und da jedes Stück erst gespielt, bevor es gedruckt wurde, was hier der Titel außerdem ausdrücklich besagt, so muß es schon 1596 vorhanden gewesen sein. Wahrscheinlich indeß ist es bereits um 1593 geschrieben, wofür eine gewisse Schroffheit in den Uebergängen und einzelne Härten (zu denen ich z. B. trotz aller Genialität die erste Scene zwischen Richard und Anna rechnen muß), im Allgemeinen aber der Unterschied in Ton und Haltung von den in den folgenden Jahren verfaßten historischen Dramen zu sprechen scheinen. Daß es andererseits in seiner gegenwärtigen Gestaltung, wenn auch später vermehrt, nicht viel früher entstanden sein kann, zeigt besonders die Mäßigkeit und Selbstbeherrschung des Dichters in der Darstellung der Richard'schen Tyrannei, wodurch es sich im

Vergleich mit Titus Andronicus und Heinrich VI. auszeichnet, obwohl der Gegenstand zu einer stärker aufgetragenen Färbung des Tragischen und Furchtbaren verleiten konnte. Auch Sprache und Versbau sind mehr eigenthümlich Shakspearesch. Tieck ist derselben Meinung, glaubt aber, daß es ursprünglich schon um 1590 verfaßt, und nur etwa sechs Jahre später von Shakspeare umgearbeitet sei. Diese Meinung, vermuthe ich, gründet sich vornehmlich auf folgenden Vermerk in den Registern der Stationers vom 19ten Juni 1594: **An enterlude, entitled the Tragedy of Richard the Third, wherein is showen the deathe of Edward the Fourthe with the Smotheringe of the twoo Princes in the Tower, with the lamentable End of Shore's wife, and the conjunction of the twoo Houses of Lancaster and York.** Dieses Stück, das Tieck vermuthlich für den ersten Entwurf Shakspeare's hielt, hat indeß nichts mit unserem Richard III. zu schaffen. Es ist, wie sich aus dem von Barron Field besorgten Abdruck der alten Ausgabe von 1594 ergiebt, ein älteres Werk, das noch in einzelnen Beziehungen an die späteren historisirenden Moralitäten erinnert und wahrscheinlich schon vor 1588 entstanden, auch von Shakspeare nicht einmal als Stoff benutzt worden ist (S. **The true Tragedy of Richard the Third, to which is appended the Latin Play of Richardus Tertius etc. By B. Field. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1844.** Vgl. **Collier's Shakspeare V. 343 f.** Den noch älteren Lateinischen nur handschriftlich vorhandenen **Richardus Tertius** des Dr. Legge, den Field S. 77. ff. mit abgedruckt, kannte Shakspeare ohne Zweifel gar nicht). Indessen giebt jener alte Druck doch einen Anhaltepunkt für die Bestimmung der Entstehungszeit des Shakspeareschen Richard III. Wahrscheinlich nämlich gab das Erscheinen des letzteren die Veranlassung, das ältere Stück wieder aufzuwärmen, und durch den Druck bekannt zu machen in der Hoffnung, daß das Interesse, welches Shakspeare's Drama erweckt hatte, sich auf jenes übertragen würde. Auch darum also würde Richard III. etwa 1593 zu setzen sein. —

Die vier Dramen der *ersten Hälfte* des Ganzen wurden von Shakspeare zwischen 1595 und 1599 auf die Bühne gebracht. Zuerst wahrscheinlich *Richard* II., wovon die älteste Quartausgabe aus dem Jahre 1597 unter dem 29sten August dieses Jahres in den Registern der Stationers eingetragen sich findet. Es

muß indeß noch früher entstanden sein. Denn in einem an Shakspeare gerichteten, 1595 geschriebenen Sonette eines jungen sonst unbekannten Dichters (John Weever) geschieht bereits neben Romeo und Julie auch eines Shakspeareschen Richard Erwähnung. Drake (II, 372) bezieht dieß auf Richard III. Allein von der „sugred tongue" eines Richard III. zu sprechen, wie in dem Sonett geschieht, wäre doch eine sonderbare poetische Metapher. Auf einige Reden des zweiten Richard und auf die milde, elegische Stimmung, die sich durch das ganze Stück zieht, paßt dagegen das Beiwort eben so vortrefflich wie auf Romeo und Julie. Ich setze es also ins J. 1594, hauptsächlich weil mir auch alle inneren Gründe dafür zu sprechen scheinen. Daß das Stück später von Shakspeare völlig umgearbeitet und wesentlich verändert worden sei, wie Johnson will, ist unwahrscheinlich, obwohl es ebenfalls mancherlei Vermehrungen erfahren hat, wie schon der Titel der Quart-Ausgabe von 1608 beweist. Dagegen steht es nach dem kürzlich entdeckten und von Collier (**New Particulars etc.** p. 9 f.) bekannt gemachten urkundlichen Berichte eines Zeitgenossen (Forman) fest, daß es ein um 1601 bereits veraltetes Schauspiel unter demselben Titel gab, das *nicht*, wie man bisher oft genug gemuthmaßt hat, ebenfalls von Shakspeare herrührte, noch von ihm für seinen Richard **II.** benutzt sein kann. Es behandelte hauptsächlich die früheren Regierungsjahre des Königs, besonders die Rebellion des Herzogs von Gloster und des Grafen von Arundel, und war augenscheinlich in einem sehr antiroyalistischen Sinne geschrieben. Darum und weil hier der Charakter Richards offenbar ganz anders gefaßt war, als ihn Shakspeare schildert, ist die Vermuthung Amyots (bei Collier p. 16 f.), als habe das ältere Stück den ersten Theil zu unserm Richard II. gebildet, durchaus unzulässig. Collier's Bemerkung, daß die Scenen des fünften Aktes zwischen York und seinem Sohne Aumerle eine merkliche Verschiedenheit des Styls zeigen, will ich nicht bestreiten. Nur glaube ich nicht, daß sie von Shakspeare aus irgend einem älteren Stücke entlehnt, sondern aus einem eignen früheren Entwurfe, der nicht zur Ausführung gekommen, beibehalten sein dürften. —

Der *erste Theil Heinrichs* **IV.** findet sich unter dem 25sten Februar 1598 in der **Stationer's Hall** eingetragen, und erschien desselben Jahres in der ältesten Quartausgabe. Da er

so eng an Richard II. sich anschließt und entschieden auf jenen zurückweist, da auch Sprache, Versbau, Composition ꝛc. in beiden verwandt erscheinen, so daß nur der rasche Fortschritt in der Entwickelung eines urkräftigen, großen Genius eine Gränzlinie zwischen beiden zieht, so muß das Eine unmittelbar nach dem andern entstanden sein. Auch Meres erwähnt bereits beide Stücke. Wie weit Shakspeare das oben erwähnte ältere Stück unter dem Titel: **The famous Victories of Henry V.**, in welchem aber die Hauptthatsachen aus Heinrichs IV. Regierung eingeflochten sind, benutzt habe, möge der Leser aus den von Steevens herausgegebenen **Six old Plays, on which S. founded etc.** selbst ersehen. Wem jenes unbekannt ist, dem kann eine vergleichende Analyse nichts helfen; und wer beide kennt, wird den handgreiflichen Unterschied selbst fühlen. Jenes das Original zu unserm Heinrich IV. zu nennen ist ein starker Euphemismus zu Gunsten des älteren Stückes. Daß der zweite Theil unmittelbar nach dem ersten entstanden sei, ist schon der Natur der Sache nach anzunehmen. Er ist daher wahrscheinlich bereits zu Anfang 1597 geschrieben (vergl. Drake II, 379. **Reed's Shakspeare II, 288. Chalmers Supplemental Apology p. 330** f.), obwohl er erst unter dem 23sten August 1600 in den Büchern des Stationers verzeichnet und in diesem Jahre zuerst im Druck erschienen ist. Jedenfalls muß er, wie Collier (**Shakespeare IV, 309**) nachweist, am 25ten Februar 1598 bereits vorhanden gewesen sein. *) Daß er vor Heinrich V. erschienen sein muß, beweist der Epilog des Stückes selbst. Dieß letztere Drama aber muß im Sommer 1599 zuerst aufgeführt worden sein, wie aus den Versen des Prologs zum fünften Akt: **As, by a lower but by loving likelihood etc.** zur Evidenz hervorgeht. Hier wird nämlich auf den Grafen Essex hingewiesen, der vom April bis September 1599

*) Für den zukünftigen Herausgeber von Shakspeare's Werken wird es interessant sein, zu erfahren, daß vor kurzen ein Manuscript Heinrichs IV. entdeckt worden ist, welches, aller Wahrscheinlichkeit nach in der ersten Hälfte der Regierung Jakobs I., vielleicht noch unter Elisabeth geschrieben und von einer zweiten Hand nach einem unbekannten alten Drucke verbessert, manche werthvolle Varianten darbietet, die in keiner gedruckten Ausgabe sich finden. Die Shakespeare-Society hat einen Abdruck desselben besorgt. S. Shakespeare's Play of K. Henry the Fourth, printed from a contemporary Ms. Edit. by J. O. Halliwell. Lond. Pr. f. t. Sh. S. 1845.

das Heer der Königin gegen die Rebellen in Irland befehligte. Meres erwähnt Heinrich V. noch nicht; es ist also kein Grund vorhanden anzunehmen, daß das Stück schon früher verfaßt, und jene Verse etwa nur gelegentlich eingefügt worden seien. Außerdem erschien bereits 1600 die älteste Quart-Ausgabe, welche, verglichen mit der Folio-Ausgabe von 1623 zugleich beweist, daß das Stück, wie sicherlich die meisten Shakspeareschen Dramen, später vom Dichter übergearbeitet und erheblich erweitert worden ist (Vergl. Collier's Shakespeare IV. 462).

10. Heinrich VIII.

Wenden wir uns jetzt zum Schlusse, zum Epiloge des großen dramatischen Cyklus aus der Englischen Geschichte; so befinden wir uns zwar noch immer auf demselben wohlbekannten historischen Boden, aber hinübergehoben über einen Zeitraum von etwa drei Decennien, treten wir ein in ein ganz neues, wesentlich umgestaltetes Zeitalter. Heinrich's VII. Gebet um Frieden im letzten Akte Richards III. wurde erfüllt. Seine lange Regierung heilte im Allgemeinen die schweren Wunden, welche die Bürgerkriege und Richards Tyrannei dem Lande geschlagen hatten. Darin und daß sie damit zugleich für England zum Uebergangspunkte in das neue, seit dem 16ten Jahrhundert wesentlich veränderte Staatsleben Europa's wurde, besteht ihre welthistorische Bedeutung. Sie eignete sich indessen nicht zur dramatischen Darstellung, weil sie ihrem Charakter nach ohne dramatische Action war. Ihr Geist und ihre Wirkung konnte daher nur episodisch angedeutet werden, wie in Richard III. geschehen ist; und der Dichter erscheint, also von der historischen Seite völlig gerechtfertigt, daß er zum Schlußpunkte seines dramatischen Cyklus die Regierungsgeschichte Heinrichs VIII. wählte. Sie bildet einen wahren Schluß, weil sie zugleich der Anfang einer neuen Geschichtsepoche ist.

Das monarchische Princip hat sich in Folge der Bürgerkriege und Heinrichs VII. Verwaltung ausgebildet, und geht seinem Culminationspunkte entgegen. Die Großen des Reichs, Adel, Geistlichkeit und Volk haben sich bereits an's Gehorchen gewöhnt; des Königs Wille erscheint schon überall so gut wie unbeschränkt. Dieß zeigt uns der Dichter in einzelnen, bedeutungsvollen Scenen (z. B. Akt V, Sc. 2 und 3), die eben deshalb nicht fehlen

dürfen. Die königliche Macht manifestirt sich auch äußerlich in ausschweifendem Glanze und Luxus, und reißt den nacheifernden hohen Adel mit sich fort; die Tendenz des letztern, politisch dem Könige gegenüber eine feste, unabhängige Stellung zu behaupten, hat sich in das Streben verwandelt, ihm äußerlich würdig zur Seite zu stehen und in Pracht und Reichthum mit ihm sich zu messen. Daher gleich die ersten einleitenden Scenen, welche die Verwandlung der Zeit so treffend portraitiren. Die Kirche, nachdem sie ihr in König Johann so lebendig ausgesprochenes und kräftig erfaßtes Ziel erreicht hat, ärntet jetzt die Früchte ihres verkehrten Strebens. Ihre innere geistige Macht ist gebrochen; die königliche Gewalt ist ihr in Wahrheit über den Kopf gewachsen; sie kann ihre Anmaßungen nicht mehr offen, sondern nur noch auf geheimen Umwegen, durch Intriguen, durch Zweideutigkeit und Doppelzüngigkeit, durchzusetzen hoffen. Das sehen wir in höchst anschaulicher Schilderung an dem Verhältnisse des Cardinals Wolsey zum Könige und Staate. Das Mittelalter mit seinen ritterlichen Kämpfen, seiner raschen Thatkraft und der abgeschlossenen, objektiven Gestaltung aller Lebenskreise erscheint überhaupt in den Hintergrund zurückgetreten; das Leben ist innerlicher, geistiger geworden; in den theologischen Streitigkeiten über Heinrichs Ehescheidung und in der Hinweisung auf die Zeit, in welcher „God shall be truly known“, ist die große religiöse Umwälzung wenigstens angedeutet, welche mit der allmäligen Auflösung jener objektiven Geistesbildung des Mittelalters mehr und mehr das Recht der Subjektivität des Geistes geltend machen sollte. — In der Darstellung des allgemeinen Zustandes der Dinge also, in der Charakteristik des Zeitalters und der Auffassung der ihm eigenthümlichen Richtungen und Interessen ist der Dichter auch hier der Geschichte durchaus treu geblieben, und zeigt dieselbe Virtuosität, den innersten Kern derselben zu enthüllen. —

Aber ist dieß auch im Einzelnen der Fall? — Ich glaube, trotz der langen Vertheidigungsrede Fr. Horns u. A., *Nein* antworten zu müssen. Heinrichs Charakter ist zwar keineswegs beschönigt; er erscheint überall als der eigensinnige, launenhafte, selbstsüchtige und herzlose, von seinen Günstlingen und Leidenschaften regierte Mensch, der er war. Daß ihn Shakspeare nicht *ausdrücklich* als solchen bezeichnet, daß er ihn vielmehr nur durch seine Thaten, stillschweigend charakterisirt, und auch wohl

seine wenigen guten Seiten geflissentlich in den Vordergrund schiebt, kann man von einem Nationaldichter, der unter Heinrichs Tochter, der allbeliebten Elisabeth, schrieb, ohne Unbilligkeit nicht anders verlangen. Daß er ferner Anna Boleyn nicht ganz so schildert, wie sie wirklich war, sie, die zwar anfänglich Heinrichs Bewerbungen zurückwies, dann aber drei Jahre lang mit ihm in ehebrecherischer Verbindung lebte, und schwanger vor den Traualtar trat; — auch das kann man ihm verzeihen, da sie Elisabeths Mutter, und seiner Zeit ihr Thun und Treiben noch nicht ganz aufgedeckt, wenigstens in den Chroniken und Volksgeschichtsbüchern nicht offen ausgesprochen war. Einzelne Unrichtigkeiten, wie z. B. daß das Gutachten der berühmtesten Theologen über Heinrichs Ehescheidung keineswegs zu seinen Gunsten ausfiel, daß Thomas Cranmer nicht ganz der edle, liebevolle, christliche Charakter war, wie er hier sich zeigt, u. A. dergl. möge außer Betracht bleiben; es sind eben nur zufällige Nebenumstände, über die der Dichter frei schalten darf. Darin liegt nicht der Fehler. Vielmehr kann das allein dem Dichter zum Vorwurf gemacht werden, daß er uns Heinrichs Leben und Anna's Schicksale nicht *ganz und vollständig*, sondern nur einen Ausschnitt davon mittheilt; dadurch wird seine Darstellung auch *ideell* unwahr. Es verletzt nicht bloß die von Menschengedanken gemachte *poetische* Gerechtigkeit; auch der wirklichen offen da liegenden göttlichen Gerechtigkeit der Weltgeschichte wird unerträglich Hohn gesprochen, wenn wir sehen, wie Heinrich, der Sklave seiner selbstsüchtigen Willkühr, Gelüste und Leidenschaften, der Spielball in den Händen eines Günstlings wie des ehrgeizigen, rachsüchtigen, intriguanten Wolsey, er, der noch eben den Herzog von Buckingham, freilich einen unbesonnenen Eiferer, ohne Grund und Recht zum Tode verurtheilt, und die liebenswürdige, fromme, höchst edle Gemahlin, deren ganzer Fehler in einem verzeihlichen Stolze auf ihre angeborene, ächte Majestät besteht, aus schnöder, sinnlicher Begier verstoßen hat, — wie ein solcher Mensch für so schwere Vergehen mit der Hand der Geliebten und der Geburt eines segensreichen, glücklichen Kindes belohnt wird; wenn wir andern Theils sehen, wie Anna Boleyn, die doch auch im Drama mit schwerer Schuld behaftet erscheint, da sie in den Platz der unrechtmäßig vertriebenen Königin sich eindrängt, nur als die beglückte, gepriesene Mutter eines solchen Kindes, im vollen Ge-

nisse ihres widerrechtlichen Besitzes stehen bleibt. So verfährt die Geschichte nicht. Wir wissen und es war aller Zeit bekannt, daß Heinrich in der Kraft seiner Jahre auf schwerem Krankenlager zufolge seiner geistigen und körperlichen Ausschweifungen, gelinde ausgedrückt, «in höchst unbequemem Befinden» dahinstarb; wir wissen und es kann nie ein Geheimniß gewesen sein, daß Anna nach kurzem Glücke und nicht ohne Schuld ihr leichtfertiges Leben auf Befehl ihres eignen Gemahls im Kerker endete.

Solche Vergehen der Poesie an der Wahrheit der Geschichte rächen sich nothwendig an ihr selbst. Das ganze Drama ist auch poetisch unwahr, ohne Leben, eine künstlerische Mißgeburt, weil ihm die innere organische Gestaltung, die sittliche Vitalität fehlt. Es ist selbst kein Ganzes, sondern eitel Stückwerk, d. h. geistiges Stückwerk, und mithin ohne wahren Geist, eine bloße Scheinexistenz, weil es ohne die Alles belebende, organisch bildende und ordnende Grundidee ist. Wo der Schluß, wie hier, gegen Anfang und Mitte in so schroffem, vernichtendem Widerspruche steht, da kann es keine Grundidee, kein Ganzes geben; denn sie ist ja nichts anders als die innere Einheit aller Theile und mithin der Begriff des (organischen) Ganzen selbst. So trefflich, lebendig und ergreifend daher auch die Charaktere Wolsey's, Katharina's, Heinrichs und auf ihrem Platze aller übrigen Personen des Stücks gezeichnet und durchgeführt sind, so bewährt es sich doch auch hier wieder, daß Charaktere und Charakterisiren noch kein dramatisches Kunstwerk machen. Man wende das Stück, wie man wolle, man nehme z. B. das Leben des Cardinals oder Katharina's für den Mittelpunkt des Ganzen; — man wird überall ohne Zwang und Unwahrheit das erste Erforderniß der Kunst, ohne das sie keine Kunst ist, nicht darin entdecken können.

Damit ist meine Kritik zu Ende. Die wahre positive Kritik kann hier nicht Platz greifen; sie kann nicht künstlerisch reproduciren, wo kein künstlerisches Produkt vorhanden ist. Es thut mir weh, daß ich mit so gewichtigem Tadel die Betrachtung der herrlichen historisch-dramatischen Dichtungen Shakspeare's beschließen muß. Aber ich kann nicht anders. Auch an ihm, vielleicht dem größten Dichter aller Zeiten, mußte es sich bewähren, daß die Kunst nie ungestraft schmeicheln darf, auch da nicht, wo sie, wie hier, an Elisabeths Charakter, ihrer glücklichen, ruhm-

reichen Regierung einen so guten Entschuldigungsgrund hatte *). Gern verzichte ich darauf, mein Urtheil näher zu begründen, weil ich selbst widerlegt zu sein wünsche. Bis dahin halte ich mich an den Glauben, daß Shakspeare zu Heinrich VIII. noch einen zweiten Theil zu dichten beabsichtigte, und davon nur durch äußere Umstände abgehalten worden ist. Dürfte ich mir ein zweites Drama als Fortsetzung in Shakspeare's Style hinzudenken, so würde ich keinen Anstand nehmen, auch das gegenwärtige den besten Werken des großen Meisters an die Seite zu setzen. —

Oder schrieb etwa Shakspeare das ganze Stück nur für den Hof, vielleicht auf ausdrückliche Aufforderung? Dieser Gedanke fuhr mir schon vor Jahren bei Lesung des 5ten Akts durch den Kopf; und jetzt, nachdem ich Malone's, Drake's und Chalmers Versuche, die Entstehungszeit der Shakspeareschen Dramen zu ermitteln, näher kennen gelernt habe, ist er mir fast zur Gewißheit geworden. Zunächst nämlich sprechen alle innern Kennzeichen, besonders die Art der Diction, des Versbaus und der Charakteristik für die Entstehung des Stücks in der zweiten Hälfte von Shakspeare's Dichterlaufbahn. Malone und Drake setzen es in 1601—2, aus dem einzigen Grunde, weil jene Schmeicheleien gegen Elisabeth voraussetzten, daß es noch bei deren Lebzeiten

*) Ch. A. Brown behauptet zwar in seiner oben angeführten Schrift (Sh.'s. Autobiographical Poems p. 184), einem Todten kann man nicht schmeicheln; und allerdings kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß das Stück erst nach Elisabeths Tode erschienen ist. Allein die Schmeichelei trifft nicht bloß sie, sondern auch Jakob I., und Brown muß daher weiter mit Malone behaupten, daß die Verse auf Jakob: „Nor shall this peace sleep with her etc. von B. Jonson während einer Abwesenheit Shakspeare's eingeschaltet worden seien. Collier widerspricht zwar dieser Ansicht; indessen läßt sich m. E. nicht leugnen, daß sie von Brown durch eine Zusammenstellung von ganz ähnlichen Zeilen, Ausdrücken und Bildern aus B. Jonson's Masken sehr wahrscheinlich gemacht ist. Allein gesetzt auch, jene Verse wären von B. Jonson, so ändert dieß an der Sache selber wenig. Shakspeare schmeichelte freilich nicht wie ein Hofbedienter, um einen freundlichen Blick der gnädigen Herrschaft zu erkaufen, sondern wie ein Dichter, d. h. nicht der einzelnen hinfälligen Person, sondern ihrem unvergänglichen Wesen, wie es in der Geschichte fortlebte. Auf das Wort kommt es ohnehin überhaupt nicht an. Will man nicht Schmeichelei sagen, so sage man blinde Bewunderung oder Entstellung der historischen Vergangenheit um einer glänzenden Zukunft willen; — die Sache bleibt dieselbe.

geschrieben sei. Allein in dieses Lob auf Elisabeth sind auch Complimente gegen Jakob I. und darin wiederum Anspielungen eingewebt auf Ereignisse aus dem Jahre 1606 oder gar 1612. Die Schlußzeilen ferner, in denen Elisabeths Charakter gezeichnet wird, geben deutlich zu erkennen, daß sie erst nach deren Tode geschrieben sind. Endlich aber — und das ist die Hauptsache — wird jenes Stück, das desselben Tags, an welchem 1613 der Globus abbrannte, gespielt ward, in dem Briefe eines Zeitgenossen, Sir Henry Wotton's, ein neues Schauspiel genannt, und dieß Stück war, wie aus Howes' Fortsetzung von Stowe's Chronik und aus Sir Henrys Worten selbst erhellt, Shakspeare's Heinrich VIII. Diese Gründe bewogen denn auch Chalmers, unser Drama erst 1613 anzusetzen. Auch Malone leugnet das Gewicht derselben nicht, aber weil jene großen Lobeserhebungen Elisabeths Jakob I. bei seiner anerkannt feindlichen Stimmung gegen seine Vorgängerin, nothwendig beleidigt haben würden, glaubt er, daß das Stück nicht unter dessen Regierung geschrieben sein könne, sondern daß jene Verse zu Jakobs Lobe, erst später hinzugefügt, Sir Henry Wotton aber durch einen neuen Titel und durch hinzugefügte neue Prologe und Epiloge getäuscht worden sei. Allerdings nennt Wotton das am Tage des Theaterbrandes gegebene Schauspiel nicht Heinrich VIII. sondern **All is True**. Allein wenn Malone's erster Einwand hinwegfiele, so würde sich auch dieser zweite nicht mehr halten lassen, da ja dann die Annahme weit näher läge, daß die Aenderung des Titels erst später erfolgt oder das Stück unter einem doppelten Titel, den Wotton nicht ganz ausschreiben mochte, erschienen sei: denn daß es kein andres Drama als Shakspeare's Heinrich VIII. gewesen, kann nach dem, was Wotton über den Inhalt desselben sagt, kaum einem Zweifel unterliegen. Malone's erster Einwand, obschon übrigens wohlbegründet, verliert nun aber den besten Theil seines Gewichts, sobald man annimmt, daß das Stück zuerst gegeben, vielleicht sogar von vorn herein gedichtet wurde zur Feier der Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzessin Elisabeth (1613), — was schon insofern durchaus nicht unwahrscheinlich ist, als anderweitig feststeht, daß während der Anwesenheit des Pfalzgrafen mehrere Shakspearesche Stücke vor dem Hofe aufgeführt wurden, unter ihnen der Sturm mit seinen offenbaren Anspielungen auf die Hochzeitfeier. Nimmt man dieß an, so leuchtet

ein, daß die Lobeserhebungen Elisabeths in des Königs Ohren weit erträglicher klingen mußten, da die gefeierte Prinzessin ebenfalls Elisabeth hieß, und sie also für eben so viel versteckte Complimente gegen letztere gelten konnten. Das Hauptgewicht aber gewinnt meine Vermuthung durch eine nähere Betrachtung der Sprache und des Versbaus in Heinrich VIII. Schon Roderick bemerkte nämlich, daß darin mehr, — fast noch einmal so viel Verse, mit einer überflüssigen Endsilbe sich fänden als in irgend einem andern Shakspeareschen Drama, auch die Cäsuren abweichend (nämlich freier und sorgloser) gebildet wären; und Steevens erklärte diese Eigenthümlichkeiten aus der Nachlässigkeit, «mit der Shakspeare hier ganze Scenen und Reden aus Holinshed's Chronik entlehnt habe und vermuthlich zu eilig gewesen sei, um sie in regelrechte und harmonische Verse zu bringen.» Die andere Alternative desselben Kritikers, der Malone beitritt, daß nämlich der Grund davon auch in einer Ueberarbeitung des Stücks durch B. Jonson behufs der Aufführung vor dem Hofe liegen könne, ist eine nackte, aus der Luft gegriffene Hypothese, da sich nicht behaupten läßt, daß Shakspeare zu Anfang 1613 selbst nicht mehr in London gewesen sei. Wohl aber ließen sich auch sonst, namentlich in der etwas unklaren Composition des 3ten und 4ten Akts, sowie in der eben so unklaren, abrupten Rede Cranmers zur Verherrlichung Elisabeths und Jakobs Spuren von Eile nachweisen, — eine Erscheinung, die sich bei Shakspeare's Gewohnheit, seine älteren Stücke immer wieder durchzuarbeiten, nur aus äußern Umständen erklären läßt. *) Entweder also nehme man an, daß Shakspeare durch eine Aufforderung des Hofes oder seiner Truppe, ein neues Drama zur Hochzeitfeier der Prinzessin zu liefern, vielleicht auch bloß durch dieß Ereigniß selbst zur Eile

*) Aus allen diesen Gründen kann ich Collier nicht bestimmen, wenn er (Shakespeare's W. V, 495 f) das „Enterlude of K. Henry. 8 th.", das unter dem 12. Februar 1605 in den Registern der Stationers-Compagnie eingetragen sich findet, für Shakspeare's Heinrich VIII. hält. Denn daß nicht nur Rowley's „When you see me you know me", sondern auch noch ein Paar andere Stücke, welche denselben Stoff, insbesondere das Verhältniß Wolsey's zu Heinrich VIII., behandelten, um jene Zeit (1601) existirten, weiset er selbst aus Henslowe's Tagebuche nach. Wie leicht konnte Eines derselben den veränderten Titel Heinrich VIII. erhalten haben! Wie leicht konnte auch noch ein viertes Stück desselben Stoffes und Titels um 1604 entstanden sein!

gedrängt worden sei, oder daß er das Stück in seinen letzten Lebensjahren gedichtet, und daher zu einer sorgfältigeren Durcharbeitung, sowie an der beabsichtigten Fortsetzung desselben in einem zweiten Theile keine Zeit gefunden habe. In beiden Fällen würden sich die gerügten Mängel wenigstens entschuldigen lassen. —

IV.

Ueber einige Shakspeare'sche Dramen von zweifelhafter Aechtheit.

Die Gründe, warum die Englischen Kritiker von Theobald und Sam. Johnson bis auf die neuesten Zeiten fast einstimmig mehrere ältere Dramen, welche außer den obigen in der ersten Gesammtausgabe (Fol. 1623) aufgenommenen Werken unserm großen Dichter beigelegt worden sind, als unächt verworfen haben, gehen durchgängig von der Annahme aus, daß Shakspeare erst zwischen 1591—93 als Original-Dichter aufgetreten sei, bis dahin höchstens mit der Verbesserung oder Umarbeituug fremder Stücke sich beschäftigt habe. So weit diese Annahme durch äußere Umstände veranlaßt ist, verdient sie hier zuerst eine nähere Untersuchung. Malone hat die Gründe seiner Vorgänger zusammengefaßt, gesichtet und vermehrt, und auf ihn stützen sich meist wiederum seine Nachfolger. Er widerspricht sich indeß selbst, wenn er in seiner chronologischen Ordnung der Shakspeare'schen Stücke (bei Reed II, 230 f.) die 3 Theile Heinrichs VI., die Komödie der Irrungen und die beiden Veroneser zwischen 1589 und 1592 ansetzt, und doch zugleich die Ueberzeugung ausspricht, daß Shakspeare erst 1591 für die Bühne zu schreiben begonnen habe. Shakspeare müsse nämlich vor 1591 noch ohne alles Ansehn als Dramatiker gewesen sein, da sich in Sir Phil. Sidney's Apology for Poetry (gedruckt 1595) auch nicht die geringste Anspielung auf ihn finde, da er ferner weder in Webbe's Discourse of English Poetry (1586), noch in Puttenham's Art of English Poetry (1589), noch endlich in J. Harrington's Apology for Poetry (1591) erwähnt werde. Allein es wäre in der That ein Wunder gewesen, wie Collier bemerkt, wenn Sidney, der in demselben Jahre (1586), in welches Malone Shakspeare's Ankunft in London setzt, vor Zutphen blieb, und seine

Apology ohne Zweifel schon vor 1584 schrieb, von Shakspeare gesprochen hätte; und eben so wenig konnte ihn Webbe erwähnen, da dessen Discourse bereits 1586 im Druck erschien. Auch Drake widerspricht sich selbst, wenn er (II, 256 f.) Malone's Gründe ohne weiteres adoptirt, und doch andererseits (I, 465) mit Recht vermuthet, daß Puttenham's Art of E. P. beträchtlich früher geschrieben als gedruckt worden sei. Und so bleibt von allen Malone'schen Gründen nur Harringtons Autorität übrig. Dieser aber setzte seine Apology for Poetry nur als Einleitung seiner Uebersetzung von Ariost's Rasendem Roland voran, und hatte mithin schwerlich die Absicht, alle bis um 1590 bekannt gewordenen Dramatiker zu erwähnen.

Collier erkannte zwar schon in seiner History of English Dramatic Poetry (II, 434 f.) die Unhaltbarkeit der Malone'schen Gründe. Er behauptete sogar, daß selbst im besten Falle auf das Stillschweigen von Zeitgenossen wenig zu geben sei, indem z. B. in The Return from Parnassus (geschrieben 1602, gedruckt 1606) zwar Marston, Marlowe, B. Jonson u. A. genannt, von Shakspeare dagegen nur Venus und Adonis und der Raub der Lucretia rühmend erwähnt und höchlich bedauert werde, daß er nicht «an gewichtigeren Gegenständen» seine Kunst erprobt habe. In der That — wüßten wir sonst weiter nichts von Shakspeare, so würde hiernach kein Mensch darauf fallen können, daß er damals der Verfasser von Romeo und Julia, Hamlet, Richard II. und III., Heinrich IV. ꝛc. gewesen. Dennoch stimmte auch Collier damals noch Malone bei. Ja er ging sogar noch weiter, und behauptete, daß Shakspeare zwar um 1591 mit Verbesserungen und Aenderungen älterer Werke für die Bühne zu schreiben angefangen, aber mit Original-Dichtungen nicht vor 1593 hervorgetreten sei. Durch diese Annahme, meinte er, werde sich zunächst die Schwierigkeit in Shakspeare's Dedication zu Venus und Adonis, worin er das Gedicht «the first heir of his invention» nennt, wenn auch nicht ganz heben, doch leicht vermitteln lassen. Denn es möge in der That der erste Erbe seiner Erfindung gewesen sein, einmal weil es wirklich das erste Gedicht gewesen, das er jemals geschrieben, und das er seit einigen Jahren im Manuscripte liegen hatte, dann aber weil die Schauspiele, worin er bis 1593 gearbeitet, nicht von seiner, sondern von der Erfindung älterer oder gleich-

zeitiger Dichter gewesen. Diese Voraussetzung werde ferner bekräftigt durch jene oft erwähnte Stelle in R. Greene's Groatsworth of Wit, worin Shakspeare als Plagiarius — beautified with our feathers — bezeichnet werde. Und damit sei eine Stelle in Chettle's Kindheart's Dream zu verbinden, einem Pamphlet, das noch mit der Jahreszahl 1592 bezeichnet, der Publication von Greene's Schrift unmittelbar gefolgt sei, und worin es von Greene heiße: He was of singular pleasance, the very supporter, and to no man's disgrace be this intended, the only comedian of a vulgar writer in this country. Hier sei also Greene über alle seine Zeitgenossen gesetzt, und mithin zu schließen, daß Ende 1592 und Anfang 1593 (— nach damaliger Zeitrechnung endete das Jahr 1592 erst mit dem 25sten März 1593 —) Shakspeare noch keinen Ruf als Dramatiker erlangt hatte, jedenfalls nach dem Urtheile Chettle's und wahrscheinlich des Publikums gegen Greene zurückstand. Denn der Ausdruck: the only comedian etc. meine nicht, daß Greene ein beliebter Schauspieler, sondern daß er ein Komödienschreiber von höchster Popularität gewesen. Endlich nehme in der Petition der Schauspieler des Lord Chamberlain an den Geheimen Rath der Königin von 1596 Shakspeare's Name erst den fünften Platz ein, woraus sich schließen lasse, daß seine Stellung als Actor und Autor damals noch auf keine Weise hervorragend war.

Ich habe diese Gründe Collier's, die ich schon in der ersten Ausgabe bekämpfte, wieder angeführt, obwohl Collier zu meiner großen Genugthuung seitdem seine Meinung geändert hat, theils weil sie die beßten sind, welche für die noch immer ihre Anhänger zählende Ansicht Malone's angeführt werden könne, theils weil die Thatsachen, auf die sie sich berufen, gerade für die entgegengesetzte Ansicht sprechen (wie auch Collier jetzt selber anerkennt). Was zunächst jene Worte Shakspeare's in der Dedication zu Venus und Adonis, die vermuthlich Colliern zu seiner früheren Meinung verleiteten, anbetrifft, so verlieren sie alle Schwierigkeit, sobald man nur bedenkt, daß damaliger Zeit dramatische Dichtungen so wenig zu den literarischen dedicationsfähigen Artikeln gehörten, daß man es noch 1616 sehr lächerlich fand, als B. Jonson seine dramatischen Arbeiten in einer Gesammtausgabe unter dem Titel «Werke» veröffentlichte. Man

braucht also gar nicht einmal anzunehmen, daß Venus und Adonis ursprünglich früher als Shakspeare's älteste Dramen, vermuthlich schon vor seiner Ankunft in London entstanden sei (S. oben S. 184 Anm.). Es war jedenfalls der erste Erbe seiner Erfindung in dieser (episch-lyrischen) Gattung von Gedichten, und Shakspeare nannte es so ganz allgemein, ohne Rücksicht auf seine älteren Dramen, weil eben nur dergleichen Dichtungen nach damaliger Schätzung den Dichter machten, was schon aus den vielen lobenden Erwähnungen von Venus und Adonis und dem Raube der Lucretia bei Zeitgenossen und Späteren (Drake II, 28 f.) hervorgeht, während von Shakspeare's Dramen zwischen 1590 bis 1600 kaum hier und da einmal die Rede ist. — Dem sei indeß, wie ihm wolle; jedenfalls können jene Worte Shakspeare's nicht bedeuten, daß er erst 1593 als selbstständiger Dichter aufgetreten sei: das ist gerade jener beiden Stellen Greene's und Chettle's wegen unmöglich. Greene's Worte habe ich bereits oben angeführt (S. 183. Im Originale lauten sie: Trust them not; for there is an upstart crowe, beautified with our feathers, that «with his tygers heart wrapt in a players hide», supposes, he is as well able to bombaste out a blanc-verse as the best of you; and being an absolute Johannes-factotum, is in his own conceit the only Shakscene in the country). Auch habe ich bereits bemerkt, daß der Ausdruck: «Geschmückt mit unsern Federn», nur sagen wolle und könne, Shakspeare habe zuweilen einzelne Stellen aus Marlowe, Greene, Peele in seine Stücke aufgenommen, wie er bekanntlich auch noch später that, indem er einen Gesang der Hexen aus Middletons Drama: The Witch in seinen Macbeth einflocht. Ginge indessen auch die Beschuldigung auf die Aneignung ganzer Stücke durch Aendern und Bessern, so folgt doch nicht, daß dieß Aendern nicht einer eignen, neuen Arbeit ganz gleich zu setzen sei; es kann sehr wohl in einer völligen Umarbeitung des Stoffes, nur unter Beibehaltung einzelner Stellen oder der allgemeinen Grundzüge der Charakteristik bestanden haben, was freilich Greene in seiner Parteilichkeit nicht anerkennen mochte. Jedenfalls folgt nicht, daß Shakspeare bis 1593 sich nur mit Aendern und Bessern fremder Werke beschäftigt habe. Im Gegentheil, wenn Greene sagt: dieser Emporkömmling bilde sich ein, einen Blanc-Vers so gut

wie die besten damaligen Dichter aufschwellen zu können, und sei ein absolutes Factotum ꝛc.; so heißt das doch: Shakspeare habe sich eingebildet, so gut ein Dichter zu sein als Marlowe, Peele, Lodge, und habe eine außerordentlich vielseitige mit Erfolg gekrönte (Shakscene: die Bühne, d. h. die Herzen der Zuschauer schüttelnde) Thätigkeit entwickelt. Wir aber werden doch dem parteiischen Greene nicht glauben wollen, daß dieß eine bloße Einbildung Shakspeare's und der Erfolg seiner dichterischen Thätigkeit nur Folge des fremden Federschmucks gewesen sei. Wir werden im Gegentheil annehmen müssen, daß Shakspeare damals bereits in Wahrheit den besten Dichtern zur Seite gestanden, und folglich nicht noch immer bloß fremde Stücke verbessert und geändert habe. Auf dasselbe Resultat führt uns mit gleich unwiderstehlicher Nothwendigkeit die angeführte Schrift Chettle's. Denn zunächst folgt aus Chettle's Meinung, Greene sei der einzige wahrhaft populäre Komödienschreiber gewesen, doch keinenfalls, daß Shakspeare damals noch gar keinen Ruf gehabt, und noch weniger, daß er sich nur mit Ueberarbeitung fremder Stücke abgegeben habe. Denn sonst würde ja dasselbe auch von Marlowe, Lodge, Peele ꝛc. gelten müssen. Es läßt sich vielmehr nur entnehmen, daß Shakspeare damals bei dem großen Haufen noch nicht dieselbe Anerkennung gefunden wie Greene; und das wäre freilich nicht zu verwundern, sondern dürfte auch noch späterhin der Fall gewesen sein, da ja Shakspeare's Stücke durchaus nicht bloß für den großen Haufen geschrieben waren. Demnächst aber sagt ja derselbe Chettle in derselben Schrift von Shakspeare gerade: **his demeanour was no less civil, than he excellent in the quality he professes,** — und weiter: **Divers of worship have reported his uprightness of dealing, which argues his honestie and his facetious grace in writing, that approves his art.** — Shakspeare zeichnete sich also aus nicht nur durch sittliches, ehrenhaftes Betragen, sondern auch durch Tüchtigkeit in dem, was er trieb und durch den Witz und die Anmuth seiner Dichtungen, wodurch er seine Kunst (d. h. sein Genie) bewährte. Ja die gerühmte «Ehrlichkeit seiner Handlungsweise» bezieht sich ohne Zweifel gerade auf Greene's Vorwurf, als pflege sich Shakspeare mit fremden Federn zu schmücken. — Beide Stellen beweisen mithin zur Evidenz, daß Shakspeare 1592 bereits ein beliebter Dichter war. Dann

aber sind wir auch berechtigt, die oben angeführte Stelle aus Spensers «Thränen der Musen» auf ihn zu beziehen, d. h. anzunehmen, daß er bereits 1591 nach Spensers Urtheil der ausgezeichnetste Lustspiel-Dichter der Zeit war. Und da wir jetzt mit völliger Sicherheit wissen (vergl. S. 181 f.), daß Shakspeare als Schauspieler wenn auch tüchtig, doch niemals ausgezeichnet war, so wird uns auch der Umstand, daß Shakspeare bereits 1589 zwölfter Sharer in der Gesellschaft des Lord Chamberlain war, für einen Beweis gelten müssen, daß er sogar damals schon ein nicht unbedeutender Dichter gewesen sein müsse. Ist endlich Titus Andronicus, wie nicht zu zweifeln, ein ächt Shakspeare'sches Werk, und nach B. Jonsons Zeugnisse spätestens 1589, wahrscheinlich schon 1587 — 88 zuerst erschienen, so sind wir nach Allem genöthigt, anzunehmen, daß Shakspeare um diese Zeit bereits für die Bühne zu schreiben angefangen habe. Und damit stimmt denn auch das einzige unmittelbare Zeugniß, das sich erhalten hat, am besten zusammen, indem Aubrey (bei Reed III, 213) ausdrücklich bemerkt, Shakspeare habe frühzeitig begonnen, Versuche in der dramatischen Poesie zu machen, und seine Stücke seien wohl aufgenommen worden.

Die Frage also, wann Shakspeare als dramatischer Dichter aufgetreten sei, muß hiernach zu Gunsten jener älteren, bezweifelten Stücke und damit zu Gunsten der deutschen Kritiker (Schlegel, Tieck ꝛc.), die meist für deren Aechtheit gestimmt haben, entschieden werden. Auch Collier ist mit dem ganzen Gewicht seiner Autorität jetzt auf die Seite der Gegner Malone's getreten, und meint, daß Shakspeare schon seit 1589 Orginal-Compositionen für die Bühne geliefert habe (S. **Shakespeare's W. I. p. CXIV.**). Allein die ganze Frage ist nur eine Vorfrage. Hauptsächlich handelt es sich um die äußere und innere Beschaffenheit dieser Stücke selbst. Und damit beginnt erst das Amt des Kritikers. Der Historiker konnte nur feststellen, daß sie möglicher Weise von Shakspeare seien.

Die anerkannt ältesten Stücke Shakspeare's sind für die Tragödie Titus Andronicus und die drei Theile Heinrichs VI. oder vielmehr **The first Part of the Contention etc.** und **The true Tragedy of Richard, Duke of York**; für das Lustspiel etwa die Komödie der Irrungen, die beiden Veroneser, und der Liebe verlorene Mühe. An diese hat sich also die Kritik vorzugs-

weise zu halten, wenn sie entscheiden soll, was etwa noch zu Shakspeare's Jugendarbeiten gehören dürfte. Zu ihnen tritt nun aber sogleich Perikles, Fürst von Tyrus, noch hinzu. Denn daß dieses liebliche Drama ganz oder zum großen Theil ächt Shakspeare'sch sei, räumen jetzt auch die meisten Englischen Kritiker (Drake, Collier u. A.) ein. Selbst Malone war ursprünglich derselben Meinung und hat Steevens, der den Perikles für ein älteres, von Shakspeare nur überarbeitetes Stück hielt, gründlich genug widerlegt (Reed's Shakspeare **XXI**, 412 f.). Erst später bekehrte er sich, und trat zu Steevens Meinung über. Das ist indeß nur ein Beweis mehr, wie wenig Malone, vielleicht gerade seiner gründlichen Gelehrsamkeit wegen, ächte Poesie zu würdigen verstand. Denn in der That sind Steevens Gründe (bei Reed a. O. 393 f.) nur die Gründe eines krittelnden Philologen, und selbst als solche nicht einmal haltbar. Zunächst nämlich soll der Chorus (Prolog) im Perikles ganz anders als im Wintermärchen, Romeo und Julie und Heinrich V. behandelt sein. — Allein das beweist nur, daß das Stück zu einer andern Zeit, früher als Romeo und Julie, Heinrich V. und das Wintermärchen von Shakspeare gedichtet worden. Demnächst habe Shakspeare hier **Dumb-shows** angewendet, was er sonst nirgend gethan, und zwar in einem ganz andern Sinne, als dieß etwa in dem alten Ferrex und Porrex oder in Gascoigne's Jokaste geschehen sei. — Ganz richtig; aber wiederum nur ein Beweis, daß das Stück zu einer Zeit entstanden, als diese **Dumb-shows** noch gebräuchlich waren, und daß Shakspeare in seinem feinen Kunstsinne fühlte, die Pantomime, wenn sie fernerhin anwendbar bleiben sollte, dürfe nicht mehr bloße Schaustellung sein, sondern müsse irgendwie in die Entwickelung der Aktion verwebt werden. Ferner sei die behauptete Aehnlichkeit zwischen Perikles und dem Wintermärchen durchaus nicht schlagend, und auf einzelne Parallelstellen zu andern ächten Stücken könne nichts gegeben werden, da dergleichen eben so zahlreich zwischen Shakspeare und andern Dichtern (z. B. Fletcher in dessen **Two noble Kinsmen**) sich fänden; nur auf die Diction im Ganzen könne es ankommen, und diese weiche bedeutend ab, indem z. B. in keinem andern Stücke Shakspeare's so viel Ellipsen vorkämen als hier. — Wiederum wahr, aber auch wiederum nur ein Beweis, daß der Perikles weit älter

ist als das Wintermärchen und die meisten übrigen Stücke, und daß auch Shakspeare's Jugendarbeiten, wie alle Jugendarbeiten, ihre Fehler haben. Endlich soll der Dichter des Perikles hinsichtlich des Stoffes seinem Gewährsmanne (dem alten Gower in seinem **Prince Apolyn**) weit sorgfältiger gefolgt sein, als Shakspeare sonst, z. B. in Wie es Euch gefällt, Hamlet, Lear ꝛc. zu thun pflege. Auch dieß ist richtig, aber nur zum Theil und insofern ohne Beweiskraft, da Shakspeare in andern Stücken wie in Romeo und Julie, Othello, Macbeth ꝛc. sich ganz eben so genau an seine Quellen gehalten hat.

Und so bleiben denn von Steevens Gründen nur noch zwei übrig, die einer Beachtung werth sind. Zuerst, daß Perikles in der ersten Folioausgabe (1623) von Heminge und Condell nicht mit aufgenommen ist. Allein hiegegen erinnern Malone und Drake (II, 262 f.) mit Recht, daß Heminge und Condell ja auch Troilus und Kressida ganz vergessen hatten und sich dieses anerkannt ächten Werks erst erinnerten, nachdem die ganze Ausgabe und sogar das Inhaltsverzeichniß schon gedruckt war. Auch war es sehr wohl möglich, daß, da Perikles vor 1623 bereits zweimal im Druck erschienen war, Heminge und Condell den Eigenthümer jener Ausgaben nicht bewegen konnten, ihnen sein Verlagsrecht an dem Stücke abzutreten, und somit genöthigt waren, dasselbe aus ihrer Gesammtausgabe wegzulassen. Daraus folgt, — was hier ein für allemal gesagt sei — daß das Fehlen eines Stücks in der ersten Folioausgabe noch nicht dessen Unächtheit erweist (nicht aber, wie die meisten Englischen Kritiker wollen, auch umgekehrt, daß die Aufnahme eines Stücks durch Heminge und Condell noch kein Grund für dessen Aechtheit sei. Denn es ist überall, besonders aber unter den damaligen Verhältnissen, zweierlei, etwas vergessen und Eins mit dem Andern verwechseln. Die Freunde Shakspeare's konnten nur diejenigen Stücke aufnehmen, deren Verlagsrecht sie zu erwerben vermochten; sie konnten auch wohl unter der Masse zerstreuter Stücke, namentlich von den älteren, Eines und das Andere aus den Augen verloren haben, nicht aber, vertraut wie sie waren mit Shakspeare's Styl und dichterischer Thätigkeit, fremde Arbeiten für die seinigen halten). Auch dieser Grund beweist mithin nichts gegen den Perikles. Außerdem stehen ihm andere positive Zeugnisse entgegen. Nicht nur daß das Stück

von S. Shepherd in einer 1646 erschienenen Schrift und gleichermaßen von einem andern unbekannten Dichter Tateham 1652 Shakspeare ausdrücklich beigelegt wird; auch Dryden nennt es (im Prolog zu seiner Tragödie Circe 1677) «das erste Werk, das Shakspeare's Muse geboren.» Dryden aber war 20 Jahr alt, als Shakspeare starb; er war sehr wohl bekannt mit Sir Will. Davenant, und dieser unterhielt Verkehr mit Heminge und anderen Zeit- und Bühnengenossen Shakspeare's. Drydens ganz bestimmte Versicherung verdient mithin, so lange sie nicht besser als durch Steevens widerlegt worden, allen Glauben. Endlich erschien eine Ausgabe des Perikles mit Shakspeare's vollständigem Namen auf dem Titelblatte noch bei des Dichters Lebzeiten (1609 bei H. Gosson, — in der Stationers Hall eingetragen unter dem 20sten Mai 1608), ein Umstand, der zwar für damalige Zeit nicht so viel beweist als heutzutage, doch aber nicht ganz unberücksichtigt bleiben darf. Denn obwohl derselbe Umstand noch für drei andere Stücke, das «Trauerspiel in Yorkshire», «der Londoner verlorene Sohn» und «Sir John Oldcastle» geltend gemacht werden kann, so wurde doch, wie Collier bemerkt, das Original-Titelblatt des letztern Dramas, wahrscheinlich auf Shakspeare's eigene Instanz, später cassirt, und ob dasselbe nicht bei dem **London Prodigal** geschehen, wissen wir nicht; das Trauerspiel in Yorkshire aber dürfte ebenfalls Shakspeare's Arbeit sein; mindestens ist das Gegentheil eben so wenig erwiesen als die Unächtheit des Perikles.

Steevens letzter Grund betrifft die Art der Charakteristik und Composition des Stücks. Er bemerkt: die besten Theile des Perikles zeichneten sich mehr durch die poetische Stimmung darin aus als durch die Mannichfaltigkeit der Charaktere oder die Gewalt der Leidenschaften. Das Stück enthalte keine Sittenschilderung und wenig originelle Gedanken; es sei vielmehr ein Compler von zahlreichen, höchst unwahrscheinlichen und übel verbundenen Abenteuern; die Scenen nicht ineinandergeschlungen, sondern lose zusammengereiht; von Antiochus z. B. sehen wir nichts mehr nach seinem ersten Auftreten; seine namenlose Tochter verschwinde ebenfalls; Simonides verliere sich gleich nach der Verheirathung der Thaisa, und die Strafe Cleons und seines Weibes werde nur obenhin berichtet. Selbst der alte Gower erzähle seine Geschichte vom Prinzen Apolyn

nicht so desultorisch; und doch würde ein solcher Stoff nur einen mit den Regeln seiner Kunst noch ganz unbekannten Dramatiker angezogen haben. Also könne Shakspeare an der Construction des Stückes keinen Theil gehabt haben. — In dieser Deduction sind wiederum alle Prämissen vollkommen richtig. In der That fällt das Stück in eine Masse einzelner, nur äußerlich verbundener Scenen auseinander; es fehlt ihm die organisch-lebendige Grundidee, die alle Theile durchdringend, aus der Menge der einzelnen Glieder erst ein Ganzes macht. Das Leben ist nicht bei seinem innersten, den ganzen Umkreis bestimmenden Mittelpunkte, sondern mehr äußerlich, peripherisch gefaßt; die Dichtung folgt den verschiedenen Windungen der Peripherie, und berührt eben nur, was gerade auf ihrem Wege liegt; mehrere Figuren sind daher nur ganz äußerlich in die Aktion verflochten, und treten mit dem Fortschritt derselben bei Seite; kurz die Composition ist allerdings nicht Shakspeare'sch im eminenten Sinne des Wortes. Ebenso sind die handelnden Personen mehr von außen hinein als von innen heraus charakterisirt, d. h. mehr in den Verhältnissen und Ereignissen ihres Lebens, in ihren äußeren Thaten und Leiden, als von Seiten ihres Geistes-, Gemüths- und Gefühlslebens dargestellt; sie treten nicht voll und rund heraus, sondern kleben, wie in den alten Bildern, an der Oberfläche. Dem entspricht endlich auch die Haltung der Diction: obwohl überall von einem ächt poetischen Geiste durchweht, fehlt ihr doch die Shakspeare'sche Tiefe des Gedankens, die Energie in Darstellung der Leidenschaft, der Schwung und die Fülle im Ausdruck des Gefühls. Steevens hat in der That vollkommen Recht, daß Alles, Wahl des Stoffes, Composition und Charakteristik einen Dichter verrathen, der mit den Regeln seiner Kunst noch wenig vertraut ist. Dennoch ist seine Schlußfolgerung, milde ausgedrückt, sehr übereilt; — dennoch kann das Stück von keinem Andern als von Shakspeare herrühren. Aber freilich von dem *jungen* Shakspeare als der erste oder einer der ersten Versuche in seiner Kunst. Wie nämlich Raphael zuerst ganz im Styl des Perugino malte, so dichtete — wie schon mehrfach erinnert wurde — Shakspeare anfänglich ohne Zweifel in der Manier der damals besten Muster seiner Kunst. Hier offenbar in Rob. Greene's Manier. Wie dessen sämmtliche Dramen, so ist der Perikles mehr eine dramatisirte Erzählung,

in Sprache, Composition und Charakteristik durchweg episch gehalten, und daher auch im Allgemeinen mit den Greene'schen Fehlern behaftet. Gleichwohl übertrifft er andererseits sein Vorbild in vieler Hinsicht. Die Charaktere zunächst sind, obwohl ohne Rundung und mehr in Umrissen als in voller Farbe, doch um vieles kräftiger und entschiedener gezeichnet und entfalten mehr inneres Leben als in Greene's besten Stücken. Die Composition, obwohl äußerlich (formell) ganz episch, hält sich doch innerlich an den Faden Eines Gedankens: die Anschauung des Lebens, wie es ganz im Suchen und Finden, Verlieren und Wiederfinden seines höchsten Gutes, der reinen, ächten Liebe, aufgeht, spiegelt sich bald unmittelbar, bald mittelbar (durch den Contrast) in allen Hauptpartien des Ganzen ab, und hat nur den Fehler, daß sie schon an sich mehr episch als dramatisch ist, weshalb denn die Aktion, statt sich zu condensiren, zerstreut und verflacht in die Breite auseinandergeht. Die Sprache endlich, obwohl noch hier und da unbehülflich und noch ohne die innere Kraft und Fülle der späteren Arbeiten Shakspeare's, hat doch so viel Anmuth, so viel lebendige Bewegung, Harmonie und rhythmische Gliederung, so viel sinnreiche und liebliche Bilder durchwebt mit einzelnen Goldkörnern tiefer Gedanken, daß auch in dieser Beziehung Greene weit zurücksteht vor dem höheren poetischen Genius, den man überall durchfühlt. Insbesondere aber sind die komischen Scenen (z. B. mit den Fischern ꝛc.) bereits so ganz im Shakspeare'schen Style, und schließen sich so nahe an Verwandtes in der Komödie der Irrungen, den beiden Veronesern, Heinrich VI. (Hans Cade ꝛc.) und Romeo und Julie (die Schlägereien der Bedienten ꝛc.) an, daß man schon aus dem Perikles errathen kann, warum Spenser und Chettle gerade die Fülle des Witzes und die komische Grazie Shakspeare's vorzugsweise hervorheben. —

So bildet der Perikles den geraden organischen Gegensatz zum Titus Andronicus. Letzteren arbeitete Shakspeare, wie bemerkt, in Marlowe's Manier, und der Titus war es daher wahrscheinlich, den Greene vorzugsweise oder doch zugleich mit Heinrich VI. im Auge hatte, wenn er von Shakspeare sagt: er bilde sich ein, einen bombastischen Blank-Vers so gut machen zu können «als der Beste von Euch»; — denn dieser Beste war nach Allem, was Greene vorausschickt, kein Anderer als eben

Marlowe. Titus Andronicus krankt daher auch noch, wie alle Dramen Marlowe's, gerade umgekehrt an jenem Uebergewicht des lyrischen Elements, d. h. der subjektiven Seite des Geistes und Lebens, die sich in der Fülle und dem maßlosen Pathos der Leidenschaften, Gefühle und Affekte ausspricht. Auch Shakspeare mußte also zuvörderst beide Richtungen, deren organische Verschmelzung erst das Drama im höchsten Sinne des Worts bildet, einseitig durchlaufen, ehe er in das Geheimniß der dramatischen Composition einzudringen vermochte.

Da Shakspeare im Perikles sich so eng an Rob. Greene anschloß, obwohl er von Natur mehr zu Marlowe sich hingezogen fühlen mochte, so ließe sich schon daraus schließen, daß der Perikles zu einer Zeit entstanden, als Marlowe's Ansehen noch nicht so fest begründet war. Und diese Vermuthung wird denn auch durch äußere Zeugnisse bestätigt. Aus einem poetischen Pamphlet, das Malone (bei Reed **II**, 249 Note) mit andern Zeugnissen combinirt, läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß der Perikles mit dem **Lamentable End of Shore's Wife**, einem Theile jenes alten anonymen Richard **III.**, und dieser mit Marlowe's Tamerlan ziemlich gleichzeitig erschienen sein muß, mithin nach Colliers Forschungen über Marlowe, — um 1587. Daß Meres das Stück nicht mit anführt, kann, wie schon mehrmals gezeigt wurde, nichts beweisen. Der Beisatz also auf dem Titel der ersten Ausgabe: **the late and much admired play** bezieht sich unstreitig auf das Wiederaufleben des Stücks um 1608, in welchem Jahre es, von Shakspeare's Hand umgearbeitet, nach langem Schlafe wieder auf die Bühne gebracht worden sein mag. Denn daß es später Aenderungen und Umgestaltungen erfahren, bezeugt auch die Verschiedenheit der Diction und eine gewisse Ungleichheit des Werthes zwischen der ersten und zweiten Hälfte des Ganzen. Daß aber diese Verschiedenheit so groß sei, um zu der Annahme Colliers zu nöthigen, als habe Shakspeare entweder das Stück mit einem andern Dichter gemeinschaftlich verfaßt oder nur ein fremdes älteres Werk theilweise umgeschaffen, kann ich nicht zugeben. Jene Verschiedenheit rührt vielmehr zum Theil, wie ich glaube, daher, daß die älteste Ausgabe von 1609 nicht nur höchst eilfertig gedruckt ward, sondern wahrscheinlich auch aus einem unvollständigen oder nur während der Aufführung nachgeschriebenen Ma-

nuskripte hervorging: jedenfalls hat sie mehrere Stellen verkürzt oder ganz weggelassen, wie Collier neuerdings dargethan (S. dessen **Shakespeare VIII, 267 f.**). Die späteren Ausgaben scheinen keine andere Quelle gehabt zu haben, als den Druck von 1609, und verbessern daher nur dessen zahllose Druckfehler. Nach Allem dürfte sonach Drydens Angabe, daß der Perikles das erste Originalwerk Shakspeare's gewesen, wohl begründet sein.

Ehe ich nun, gestützt auf Perikles, Titus Andronicus, Heinrich **VI.** und die oben genannten Lustspiele, zu einer Kritik der wirklich zweifelhaften älteren Stücke schreite, sind vorerst diejenigen von der Liste zu streichen, an denen Shakspeare aus äußeren und innern Gründen entschieden gar keinen Theil hatte. Dazu gehören:

1) Die Anklage des Paris (**The Arraignment of Paris**), jenes oben erwähnte Drama, das von den Buchhändlern Kirkmann und Winstanley (1660) Shakspearen beigelegt worden, aber nach Nash's ausdrücklichem Zeugnisse (in dessen **Epistle to the Gentlemen Students of both Universities** vor R. Greene's Arcadia) ein Werk Peele's war. Gegen ein so vollgewichtiges Zeugniß würde selbst die innere Beschaffenheit des Stücks nichts beweisen, gesetzt auch, — was keineswegs der Fall ist, — man könnte dadurch veranlaßt werden, es Shakspeare zuzuschreiben.

2) Sir John Oldcastle, obwohl im Jahre **1600** von dem Buchhändler T. P. (Thom. Pavier) unter Shakspeare's vollständigem Namen gedruckt (wiederabgedruckt in dem **Suppl. to the Edit. of Sh.'s P. publ. in 1778 by S. Johnson and G. Steevens. Lond. 1780. II, 265 ff.**), ist dennoch sicherlich nicht von ihm. Denn in mehreren Notizen (vom October, November und December 1599) werden in Henslowe's Tagebuche Monday, Drayton, Wilson und Hathway ausdrücklich als die Verfasser der beiden Theile des Stücks genannt (**Henslowe's Diary p. 158. 162. 166. 236 f.**); auch ward, wie bemerkt, der Buchhändler später genöthigt, das Original-Titelblatt mit Shakspeare's Namen zu cassiren. Dennoch scheint es Tieck für eine Shakspeare'sche Arbeit zu halten; wenigstens hat er es in seine Uebersetzung der «Vier Schauspiele von Shakspeare» (Stuttg. u. Tüb. 1836) ohne weiteres aufgenommen. Tieck ist bekannt-

lich eine sehr ehrenwerthe Autorität, auch wo er keine Gründe giebt. Wir werden also die innere Beschaffenheit des Stücks etwas näher betrachten müssen. Dafür ist denn zuvörderst sehr wichtig, zu bemerken, daß das Stück nothwendig erst nach Erscheinung von Shakspeare's Heinrich IV. geschrieben sein muß. Dieß ergiebt sich zur Evidenz aus dem Prolog und mehreren Stellen des Dramas selbst, in denen von Falstaff, Poins und Peto, von Heinrichs V. lustigem Jugendleben, seinen Diebereien ꝛc. die Rede ist, — ganz in Uebereinstimmung mit den Vermerken bei Henslowe, wonach das Stück 1599 zum ersten Male gegeben und als ein neues bezahlt ward. Ist es nun aber hiernach entschieden zwischen 1597 und 99 entstanden, so ist es mir, ehrlich zu gestehen, unbegreiflich, wie man es auch nur Einen Augenblick für eine Shakspeare'sche Arbeit halten kann. Erfindung, Sprache, Charakteristik und Composition, eine Menge Einzelheiten, — kurz nicht mehr als Alles spricht laut dagegen. Ich will nur auf Einiges aufmerksam machen. Zunächst, was sollte Shakspeare'n veranlaßt haben, seine Anschauung von Heinrichs V. Charakter so ganz zu vernichten, so diametral sich selbst zu widersprechen, und den König, den er vom ersten Augenblick an so königlich auftreten läßt, hier umgekehrt darzustellen, wie er nicht nur mit großem Behagen seiner schlechtesten Jugendstreiche sich erinnert, sondern auch noch mit dem nichtsnutzigsten, gemeinsten Kerl von der Welt verkleidet Würfel spielt! Wie ferner ist es möglich, anzunehmen, daß Shakspeare auf der Sonnenhöhe seiner Dichterlaufbahn eine dramatische Composition in die Welt gesetzt habe, in der mehrere ganz verschiedene Handlungen so übel zusammengeflickt sind, daß das Ganze in Fetzen auseinanderfällt! Was hat z. B. ihrer innern Bedeutung nach die Geschichte Lord Powis' mit der Verschwörung des Grafen von Cambridge, Scroope's und Grey's, was diese mit Sir John Oldcastle's Schicksalen und der unbesonnenen Empörung Actons, Beverley's und Murley's zu schaffen? Eine Masse Nebenpersonen, wie Lord Herbert und Sir Richard Lee, der Irländer und Sir John von Wrotham mit seinem Dorchen, der Herzog von Suffolk, Graf Huntington und Butler, Chartres, Cromer, die Richter, Mayor, Schultheiß, Wirth, Kärner, sind bloße Statisten, kaum äußerlich in die Aktion verflochten, und machen eine Menge Scenen nothwendig, deren poetischer Gehalt

bei Lichte besehen, sich auf Nichts reducirt. Die Hauptcharaktere sind zwar im Allgemeinen richtig gezeichnet, aber doch ganz ohne die Fülle und Rundung, ohne die innere Tiefe, ohne die Leichtigkeit der Bewegung und die fortschreitende Entwickelung, die Shakspeare's Figuren auszeichnet. Eben so ist die Sprache fließend und angemessen, der Dialog lebendig, in zwangloser Bewegung, aber ohne allen Schwung, arm an Gedanken wie an poetischen Bildern, und daher, obwohl meist ohne lange Reden, doch breit und flach, jedenfalls wenigstens weit entfernt von der poetischen Würde, Gediegenheit und innern Fülle, wie von der historischen Kürze und Energie der Diction in Richard **II.** und **III.**, Heinrich **IV.** ꝛc. Insbesondere endlich sind die komischen Scenen z. B. zwischen dem Citator, Harpool, Sir John v. Wrotham, Dorchen ꝛc. oder zwischen Acton, Boure, Beverley und Murley, nicht nur ohne alle Bedeutung für die eigentliche Action, sondern größtentheils so gemein und geistlos, daß auch nicht ein Fünkchen von jener „**facetious grace**" Shakspeare's darin zu entdecken ist. Das Ganze verräth einen Dichter, der zwar an Shakspeare's Meisterwerken sich bildete, ja ihn nachzuahmen suchte, aber an Geist und Talent weit unter ihm stand. —

3) Der lustige Teufel von Edmonton (**The merry Devil of Edmonton**, wieder abgedruckt in der neuesten Ausgabe von **Dodsley's O. P. 1825. Vol. V.**), — ein Lustspiel, das Shakspeare'n zugeschrieben ward, bloß darum, weil es zugleich mit einem Paar andern Stücken in einem hinten mit **Shakespeare Vol. I.** bezeichneten Bande (früher im Besitze K. Karls **II.**, später in Garricks Sammlung) zusammengebunden sich fand. Allein unter dem 5ten April 1608 ist in den Stationers Registern folgender Vermerk eingetragen: **Joseph Huntard, Thom. Archer** (die Buchhändler): **A book called the Lyfe and Deathe of the Merry Devill of Edmonton, with the pleasant Pranks of Smugge the Shmyth, Sir John and mine Hoste of the George, about their stealing of Venison. By T. B.** Aus der näheren Bezeichnung der komischen Hauptfiguren (des Schmidts, Pfarrers und Wirths zum H. Georg) geht hervor, daß hier dasselbe Drama gemeint ist, das Tieck in seinem altengl. Theater Bd. **II.** ebenfalls für eine Shakspearesche Arbeit ausgiebt, und eben so unzweifelhaft ist es, daß mit dem Beisatz: **By T. B.** der Name des Verfassers angedeutet ist. Das Stück ist meines Er-

achtens besser als Sir John Oldcastle; es ist wenigstens möglich, es für eine Jugendarbeit Shakspeare's zu halten. Allein in dem 1604 gedruckten **Blacke Booke by T. M.** (Steevens bei Reed **II, 129**) wird es zugleich mit Thom. Heywood's: **A Woman killed with Kindness**, und zwar in der Art erwähnt, daß man annehmen muß, beide Stücke seien damals noch neu und beim Volke sehr beliebt gewesen, was ohnehin von Heywoods **Woman** feststeht (Collier: **Hist. III**, 77). Danach schon möchte man vermuthen, daß auch der «Lustige Teufel von Edmonton» eine Arbeit Heywoods und nur durch einen Schreib- oder Druckfehler **B** statt **H** in dem Stationers-Vermerk stehe, zumal da das Stück die nächste Verwandtschaft mit Heywoods Style zeigt, und unter dem Buchstaben **B** kein namhafter Dichter dieser Zeit bekannt ist. Jedenfalls aber verschwindet die Möglichkeit, daß es — erst nach oder ums J. 1600 erschienen — von Shakspeare herrühren könne. Für eine *reifere* Arbeit Shakspeare's aus der besten Zeit seiner dichterischen Thätigkeit ist es trotz mancher Vorzüge viel zu schlecht. Die komischen Scenen z. B. sind zwar besser als in Sir John Oldcastle, aber noch lange nicht Shakspearesch; es ist mehr ein guter Volkswitz, der darin herrscht, ganz im Geiste des populären Heywood, aber eben darum ganz ohne die feine Ironie und den verborgenen tiefsinnigen Humor Shakspeare's. Die Action entwickelt sich zwar mit großer Leichtigkeit und in anmuthiger Bewegung, die Scenen sind wohl disponirt und greifen rasch in einander; aber von dem lebendigen, ideellen Organismus einer Shakspeare'schen Composition findet sich keine Spur: die Geschichte Fabels und seines Bündnisses mit dem Teufel steht vielmehr ganz einsam, außerhalb der eigentlichen Action, und die Liebesintrigue zwischen Millisent und dem jungen Mounchensey ist nur ganz äußerlich und sehr locker mit den Wilddiebereien des Pfarrers, des Gastwirths, Schmidts und Müllers verflochten; innerlich stehen diese Personen und ihr Thun in gar keinem Verbande mit der Hauptaction, und sind daher im Grunde ganz überflüssig. Eben so verhält es sich mit der Sprache und Charakteristik. Nach beiden Seiten hin zeigt sich des Dichters Talent für gute, gefällige Volkspoesie. Aber Shakspeare's Genius, der das Leichte und Populäre mit dem Höchsten und Tiefsinnigsten so innig zu verschmelzen wußte, konnte, ums J. 1600 wenigstens, nicht *bloß* populär dichten. Man erkennt im lustigen Teufel von Edmonton

wiederum einen Dichter aus Shakspeare's Schule, unter Shakspeare's Einfluß gebildet; das Stück sollte ein phantastisches Lustspiel im Shakspeare'schen Style werden. Allein das Phantastische ist gerade das Schwierigste im Gebiete des Komischen; es fordert die größte Tiefe und Wahrheit der poetischen Anschauung, und daran gebrach es dem sonst talentvollen Verfasser. —

Diesen drei Stücken, deren Unächtheit auch durch äußere Zeugnisse hinlänglich erwiesen ist, reihe ich sogleich ein Paar andere an, denen so gut wie keine äußeren Gründe zur Seite, alle inneren aber entschieden entgegenstehen. Ich meine die schöne Emma (the fair Em) und den Mucedorus. Dieß sind die beiden andern Dramen, welche, mit dem Lustigen Teufel in dem erwähnten Bande zusammengebunden, wenigstens von dem Buchbinder Shakspearen beigelegt worden sind. Tieck (Vorrede zur Vorschule II, S. VII.) vertheidigt die schöne Emma, indem er bemerkt: «der Ausspruch, der sich durch den Buchbinder, sei es von wem es wolle, hat kund geben wollen, sei nicht so unbedingt zurückzuweisen, da die Behauptung jedenfalls aus einer Zeit herrühre, in der der Name Shakspeare's weniger als der Fletchers galt. Auch habe der Besitzer des Buches gewiß Niemand mit diesem Titel hintergehen wollen als sich selbst. Shakspeare aber sei höchst wahrscheinlich früher nach London gekommen, als man gewöhnlich annehme. Wäre er schon im Jahre 1584—85 dort gewesen, und hätte ihn die Noth oder Neigung dazu getrieben, ohne seinen Namen zu nennen, für die Bühne zu arbeiten, so sei diese Skizze ohne Charakter, Sprache und Erfindung, wohl das Werk eines Jünglings, der ohne Studien und Gelehrsamkeit, scheinbar nicht zum Dichter berufen, eben auch nur ein Schattenspiel ohne Wesen und Inhalt dem Theater gab; — — für Marlowe oder Greene, denen Viele dieses Stück haben zuschreiben wollen, sei es geradezu zu schlecht und unbedeutend; denn wenn die erste Scene und Einleitung auch eine gewisse Aehnlichkeit mit der des Bruder Baco habe, so fehle doch der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmuth jenes alten Gedichts diesem hier gänzlich.» Tieck selbst wird diese Gründe wohl kaum für überzeugend ausgeben. Da er einräumt, daß das Stück sogar für R. Greene — der bekanntlich viel leichte Waare lieferte — zu schlecht, ohne Charakter, Sprache und Erfindung sei; da es also nach seinem eignen Urtheil, das hier, wie gewöhnlich, sehr

wahr und richtig ist, mit Shakspeare's Style nicht die geringste Verwandtschaft hat, sondern sogar vom Perikles und Titus Andronicus durch eine ungeheuere Kluft geschieden ist; so reducirt sich Alles, was für Shakspeare's Autorschaft spricht, in der That auf die Autorität des Buchbindertitels; und wie schwach diese sei, hat sich hinlänglich am «Lustigen Teufel von Edmonton» gezeigt. Von einem Jünglinge, der ohne Studien und Gelehrsamkeit, wahrscheinlich auch ohne Dichterberuf, sich aus Neigung oder Noth zum Theaterdichter hergab, mag das Stück allerdings herrühren; — warum aber dieser Jüngling Shakspeare sein soll, ist durchaus nicht einzusehen. Vielmehr ist sehr wahrscheinlich, daß der Besitzer jenes Buches den ungehörigen Titel darauf setzen ließ, eben weil er in einer Zeit lebte, in der Shakspeare's Name weit weniger galt als etwa Fletcher's oder B. Jonson's. Er mochte nämlich Shakspeare'n gar nicht oder doch so oberflächlich, vielleicht gar durch die Brille eines Tateham, der (1652) Shakspeare'n „the plebeian driller" nannte, kennen gelernt haben, daß er die drei Stücke bloß wegen ihrer ganz allgemeinen äußerlichen Aehnlichkeit unter einander und mit dem dramatischen Typus des Shakspeareschen Zeitalters, um ihnen doch einen Titel zu geben, dem bekanntesten Namen der Zeit, in der sie gedruckt waren, zuschreiben mochte. Diese Hypothese hat mindestens eben so viel Grund als jede andere. Und wenn also hiernach der Buchbindertitel gar nichts beweist, so möchte es dem Stücke wenig helfen, gesetzt auch, man wollte einräumen, daß Shakspeare bereits im J. 1584—85 nach London gekommen und als Theaterdichter aufgetreten sei. Denn auch der zwanzigjährige Shakspeare wird doch schon einigen poetischen Geist in sich gehabt haben, und der fehlt ja, wie Tieck selbst sagt, diesem Machwerke gänzlich. —

Endlich füge ich zu den meines Erachtens entschieden unächten Stücken auch noch den Londoner verlorenen Sohn (**The London Prodigal** bei Johnson und Steevens a. O. S. 449 f.) hinzu, obwohl die einzige ältere Ausgabe, die davon existirt, bereits aus dem Jahre 1605 ist, und Shakspeare's vollständigen Namen an der Stirn trägt. Uebrigens wissen wir nichts von dem Stücke, da es weder in Henslowe's Tagebuche noch in den Stationers-Registern erwähnt wird. Wüßten wir auch von jener alten Ausgabe nichts, so bin ich überzeugt, daß kein Mensch darauf gekommen sein würde, es Shakspeare'n beizulegen. Denn zunächst kann

es auf keinen Fall zu seinen Jugendarbeiten gehören. Dafür beweist der Verfasser zu viel Bühnenkenntniß, zu viel Gewandtheit und Lebenserfahrung; nicht minder verräth die Sprache einen geübten Dichter, dem die dialogische Diction leicht wird; auch behauptet Malone, daß es zufolge einer Stelle im ersten Akte 1603 oder 1604 geschrieben sein müsse. Eine spätere Arbeit Shakspeare's kann es aber unmöglich sein, da es an wahrem poetischem Gehalte noch weit unter dem Perikles und Titus Andronicus steht. Denn im Ganzen ist es nicht viel besser als Sir John Oldcastle, mit dem es so viel innere und äußere Verwandtschaft zeigt, daß es vielleicht von Einem der genannten vier Dichter, jedenfalls aber aus der par excellence populären Schule herrührt, als deren Haupt man Heywood bezeichnen kann. Ganz im Geiste dieser Schule, die sich unstreitig nach Shakspeare's Muster bildete, findet sich auch hier eine richtig gezeichnete, lebendige, aber leichte und oberflächliche Charakteristik. Versification und Sprache sind fließend und gewandt, aber ohne Kraft und Schönheit, arm an Gedanken, mager im Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft. Ebenso wechseln die Scenen in mäßiger, anmuthiger Bewegung; aber die Action läuft mehr am Faden einer äußeren Geschichte ab; sie fließt nicht aus der Tiefe des Geistes; die Personen handeln mehr aus äußeren als inneren Motiven: Lucy z. B. opfert sich auf, weil sie nun doch einmal, wenn auch wider Willen, die Ehefrau ihres nichtsnutzigen Mannes ist, und letzterer, der verlorene Sohn, bekehrt sich plötzlich, weil seine Frau so aufopfernd sich ihm hingiebt. Ebenso besteht das Komische ganz äußerlich in dem Kauderwälsch des devonshirer Tuchhändlers, in einigen Schimpfereien und Bedientenwitzen, und wenn man will in der naiven Albernheit des Herrn Bisam (Civet) und seiner Braut und Frau. Von jener innerlich waltenden Dialektik der Ironie, die überall Shakspeare's Lustspielen zum Grunde liegt, hatte der Verfasser keine Ahnung. Besonders aber ist die Composition völlig unshakspeare'sch. Ich habe mir so viel Mühe gegeben, Shakspeare's Eigenthümlichkeit in dieser Beziehung näher an's Licht zu bringen, daß ich ein Recht zu haben glaube, darauf bei einer Kritik angeblich Shakspeare'scher Dramen ein besonderes Gewicht zu legen, mehr wenigstens als auf alle Einzelheiten, die bei einigem Talente Jeder bis auf einen gewissen Grad nachahmen kann. Die Composition beruht vorzugs-

weise und unmittelbar auf der Tiefe der poetischen Weltanschauung, und diese kann Niemand sich bloß aneignen. Nun findet sich zwar auch hier, wie in Sir J. Oldcastle, die Shakspeare'sche Manier wieder, mehrere Handlungen und Figurengruppen zugleich sich fortbewegen zu lassen. Aber diese verschiedenen Kreise sind nicht ideell, organisch, — sie sind kaum äußerlich, mechanisch mit einander verbunden: die Geschichte des verlorenen Sohnes hat nicht die entfernteste innere Gemeinschaft mit den Liebesangelegenheiten Bisams, Olivers und Sir Arthurs; diese Personen wie Herr Wetterhahn (Wheathercock), Delia ꝛc. sind bloße Nebenpersonen, ohne alle poetische Bedeutung. Die Dichtung theilt sich in eine wirklich dramatische Action und eine Anzahl ganz gleichgültiger Nebenereignisse, in handelnde Personen und bloße Statisten, und fällt mithin in Wahrheit ganz auseinander. Ueberall also dieselbe Oberflächlichkeit, in welche populäre Schriftsteller so leicht gerathen, wenn sie bloß für den augenblicklichen Effekt arbeiten. Ich bin daher sehr begierig, Tieck's Gründe zu hören, warum er unter die kürzlich übersetzten «Vier Schauspiele Shakspeare's» auch den Londoner verlorenen Sohn aufgenommen hat.

Von der Puritanerin (The Puritan or the Widow of Watling-Street, bei Johnson und Steevens a. O. S. 533 ff), unter dem 6ten August 1607 in der Stationers Hall eingetragen und in demselben Jahre unter Shakspeare's Initialen W. S. (vielleicht Wentworth Smith) gedruckt, und vom König Stephan (The history of K. Stephen), der nicht einmal die Autorität jener beiden Buchstaben für sich hat, kann ich mich der Mühe überheben, die Unächtheit nachzuweisen, da bisher nur Buchhändler und Katalogenschreiber ihre Aechtheit behauptet haben. Der Herzog Humphrey (The Duke Humphrey, a Tragedy), den noch Drake unter den unächten Stücken erwähnt, ist höchst wahrscheinlich Shakspeare's Heinrich VI. 2ter Theil. —

Unter den wirklich zweifelhaften Stücken dürfte eines der ältesten der Locrine sein. The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest Son of K. Brutus etc. (a. a. O. S. 189 ff.) findet sich zwar erst unter dem 20. Juli 1594 in den Stationers-Registern eingetragen, und erschien 1595 durch Thom. Creede im Druck. Allein schon der Beisatz auf dem Titelblatte: as newly set forth, overseen and corrected by W. S., woraus man

auf Shakspeare's Autorschaft geschlossen, beweist, daß es ein älteres, damals wieder hervorgesuchtes Stück war. Dasselbe folgt aus mehreren Stellen, die noch ganz in gereimten Versen geschrieben sind; es folgt ferner aus dem kriegerischen, patriotischen Geiste, der in den stärksten Farben über das Ganze ausgebreitet ist, und aus den offenbaren Anspielungen auf die Ereignisse der Jahre 1586—88, in denen England die Ränke Maria Stuart's fürchtete und von der Spanischen Armada bedroht war. In diesen Jahren dürfte daher das Stück zuerst erschienen sein. Tieck hat es in seinem Alt-Englischen Theater übersetzt, und für eine Jugendarbeit Sharkspeare's erklärt. Er meint, daß es wie ein Embryo, die meisten späteren Werke Shakspeare's in sich enthalte und ein prüfender Blick überall sein Gemüth wieder erkennen müsse, daß es seine Vorliebe für das Bizarre und Gigantische so deutlich bekunde, ja daß die meisten Reden den Ton vom rauhen Pyrrhus im Hamlet nur wiederholen (eine Tirade, die gewiß aus einem früheren Schauspiele des Dichters sei); und daß es daher Shakspeare 1595, als man in England wieder eine Spanische Armada fürchtete, nur von neuem gedruckt, vermehrt und verbessert herausgegeben habe. Ich will die Richtigkeit dieser Bemerkungen nicht bestreiten; nur scheinen sie mir nicht stark genug, um jene Angabe auf dem Titelblatt der alten Ausgabe, wonach das Stück von Shakspeare nur herausgegeben, überarbeitet und verbessert worden, zu widerlegen. Es hat zwar einige Hauptmotive, wie die Theilung des Reichs durch den sterbenden Vater, die Geistererscheinung, den Familienzwist u. A., die sich in Shakspeare's späteren Werken wiederfinden; auch einige Charaktere wie Humber, Albanakt, Estrild erinnern an Titus Andronicus. Allein solche allgemeine Motive finden sich in der dramatischen Poesie damaliger Zeit häufig, und die äußere Haltung der Charaktere, das Bizarre, Gigantische, trägt eher das Marlowesche Gepräge, als den eigenthümlich Shakspeareschen Typus. Shakspeare's Gemüth im Locrine wieder erkennen zu wollen, kann wohl nur heißen, daß Geist und Gesinnung des Stücks zu Shakspeare's Charakter wohl stimme. Allein in dem sittlichen Ernste und dem begeisterten Patriotismus, der die Seele des Stücks ist, würde ohne Zweifel jeder ehrenwerthe Engländer von 1586—88 mit Shakspeare harmonirt haben. Es war im Allgemeinen die Gesinnung des ganzen Volks. Die Consonanz der meisten Reden

mit dem Tone vom rauhen Pyrrhus scheint endlich eher wider als für Tiecks Meinung zu sprechen. Denn Shakspeare's Bescheidenheit hat sich niemals, selbst nicht in Prologen und Epilogen, das geringste Lob auf eine seiner eignen Arbeiten erlaubt; und jene im Hamlet angeführten Verse dürften daher schwerlich aus einem Shakspear'schen Stücke herrühren. Fällt aber diese Voraussetzung weg, so erscheint die Diction im Lokrine eben nicht sehr Shakspearesch. Sie ist zunächst viel schwerfälliger, breiter, langsamer als im Titus Andronicus und Heinrich VI., und hat dafür keineswegs die innere Anmuth und Zartheit des Perikles. Obwohl ferner der Stoff viel Verwandtschaft hat mit dem des Titus, so ist doch der Ausdruck der Gefühle, Leidenschaften und Affekte weit kraftloser und dünner. Es fehlt jener stürmische, übertreibende Aufschwung, den wir bei einem solchen Sujet im jugendlichen Shakspeare voraussetzen dürfen; die Sprache ist zu gewählt, zu kunstreich, mit prächtigen Beiwörtern und Bildern geschmückt; ja die nicht selten hervortretende Reflexion im Charakter der handelnden Personen wie in den Prologen der Akte verräth einen älteren, mehr über seinem Stoffe stehenden Dichter, — ganz im Gegensatz zu dem überall jugendlicheren Colorit des Titus Andronicus. Da beide Stücke nothwendig ziemlich gleichzeitig entstanden sein müssen, der Lokrine vielleicht sogar später, nach dem Siege über die Armada (1588) fällt, so ist dieser Umstand von besonderer Wichtigkeit. Endlich kann ich im Lokrine nichts von jenem feinen Gefühle Shakspeare's für die Schönheit der dramatischen Form entdecken. Der Stoff ist hier keineswegs epischer Art, und der Mangel kann mithin nicht mit der episirenden Manier entschuldigt werden, der Shakspeare im Perikles folgte. Er eignete sich vielmehr eben sowohl wie im Titus zu organischer, ideeller Abrundung, welche Shakspeare dort bereits erstrebt. Dennoch hatte der Dichter des Lokrine offenbar keine Ahnung von jener eigenthümlich Shakspeareschen, überall centralisirenden, aus dem Boden einer eigenthümlichen Lebensansicht (Idee) emporwachsenden Composition. Die lange Scene vom Tode des Brutus, ja der ganze erste Akt ist nur prologisch, der Vergangenheit angehörig, und steht daher ganz außerhalb der dramatischen, gegenwärtigen Action. Diese beginnt erst mit dem zweiten Akte; aber damit tritt auch sogleich eine innere Spaltung ein: hier die Geschichte Humber's, Hubba's und Estrild's, dort die

Geschichte Lokrine's, seines Weibes, Bruders und Oheims. Beide Kreise berühren sich nur äußerlich vermittelst der rein faktischen Begebenheiten, sie laufen nicht concentrisch um denselben Mittelpunkt der Einen Grundidee: die Geschichte Humber's hat eine ganz andre Bedeutng als Lokrine's Thaten und Schicksale. Hubba und Albanakt sind bloße Nebenfiguren, die ganz äußerlich in die Action ein- und wieder heraustreten. Ueberall fehlen die lebendigen, ideellen Beziehungen der Thaten und Charaktere auf einander, die organischen Gegensätze, wie sie schon im Titus und selbst im Perikles hervortreten. In dem Allen kann ich mithin nichts vom Shakspear'schen Geiste oder Gemüthe entdecken. —

Nur die komischen Partieen machen eine Ausnahme. Die Geschichte Strumbo's mit seinen beiden Weibern bildet zuvörderst eine Art humoristisches Seitenstück zu Lokrine's Leben und Handlungsweise, d. h. sie ist nach Shakspear'scher Weise mit der Haupt-Action in ideelle Beziehung gesetzt. Die komischen Partieen haben aber auch im Einzelnen nach Gehalt und Form ein mehr Shakspeare'sches Gepräge, mehr Verwandtschaft mit den komischen Scenen im Perikles, Heinrich VI., den beiden Veronesern u. s. w. Ich glaube Etwas von jener «witzigen Grazie» in ihnen zu verspüren; mindestens scheint es mir unzweifelhaft, daß sie von einer andern Hand herrühren als die tragische Haupthandlung. Hat also Shakspeare irgend einen Antheil an dem Stücke, so dürften es wohl nur die komischen Partieen sein, die er ganz oder größtentheils aus eigenen Mitteln beigefügt, während er übrigens nur änderte, besserte, hier und da einige Verse einschob. Ob das Stück zu jenen Arbeiten gehörte, um deretwillen Greene angeblich dem jungen Shakspeare den Vorwurf machte, sich mit fremden Federn geschmückt zu haben, ob es also vielleicht ursprünglich ein Werk G. Peele's war, worauf die gewählte, kunstreiche Diction schließen ließe, oder Marlowe's, worauf die obenerwähnten Eigenthümlichkeiten hinzuweisen scheinen, wage ich nicht zu entscheiden. Genug, daß mit den Buchstaben W. S. auf dem Titelblatte der alten Ausgabe kein Wentworth Smith (wie Malone glaubte) oder sonst Jemand außer Shakspeare gemeint sein dürfte, schon darum nicht, weil nach Allem, was wir von diesem Buchstabenverwandten Shakspeare's wissen, seine Dichterlaufbahn höchst wahrscheinlich erst zehn Jahre nach der Erscheinung des Lokrine begann. In Henslowe's Registern wird er erst 1599,

als Verfasser der Italian Tragedy etc. erwähnt (Collier Hist. III, 98). —

Mit dem Lokrine gehört unmittelbar zusammen der ältere König Johann. Zuvörderst muß das Stück ziemlich gleichzeitig mit dem Lokrine entstanden sein. Denn The troublesome Reign of John, King of England, in zwei Theilen, von Steevens in seine Six old Plays etc. (II, 1 ff.) aufgenommen, wurde bereits 1591 für den Buchhändler Sampson Clarke, doch ohne Angabe des Verfassers, gedruckt, muß indeß schon zur Zeit des Spanischen Krieges oder doch bald nach der Besiegung der Armada (1588) verfaßt sein. Das zeigt zur Evidenz der fanatische Eifer gegen den Katholicismus, wie der glühende patriotische und kriegerische Sinn, der im Ganzen sich ausspricht, verwebt mit vielen Anspielungen auf fremde Invasionen und auf Englands siegreiche Kraft, sobald es nur in sich selbst einig sei. Außerdem finden sich im 1sten Theile (der in Tieck's Uebersetzung bis zum 4ten Akt reicht) sehr viele Stellen in gereimten Versen; auch im zweiten Theile kommen sie vor, obwohl seltener, vielleicht, wie Collier vermuthet, weil sie hier durch eine spätere Ueberarbeitung zum Theil herausgebracht worden sind. Shakspearen wurde das Stück beigelegt, weil sein Name auf dem Titelblatte eines späteren Abdrucks vom Jahre 1611 (für den Buchhändler J. Helme) durch die Buchstaben W. Sh. angedeutet, in der folgenden Ausgabe von 1622 (für Th. Dewe) aber vollständig ausgeschrieben sich findet. Die Englischen Kritiker sind indeß fast einstimmig der Meinung, daß auch hier ein Buchhändlerbetrug zu Grunde liege; nur Steevens hielt es anfänglich für ächt. Schlegel dagegen behauptete bereits, es lasse sich sehr wahrscheinlich machen, daß das Stück von Shakspeare herrühre, und Tieck (Altengl. Theater I, S. XVI.) erklärt es ohne Bedenken für eins seiner Jugendwerke: die Zusammensetzung, die Charaktere, ja jede Zeile trage so das Gepräge Shakspeare's, daß es lächerlich sei, wenn die Engländer es blindhin dem R. Greene oder Marlowe oder irgend einem Andern zuschreiben wollen, bloß weil es nach ihrer Meinung so ganz armselig und des Dichters unwürdig sei. Ich meinerseits kann weder den Englischen noch den Deutschen Kritikern vollkommen beistimmen. Beide Theile scheinen mir zu weit zu gehen: daß jede Zeile das Gepräge Shakspeare's trage, muß ich wenigstens eben so entschieden leugnen, als daß das Stück

durchweg zu schlecht sei, um auch nur auf des jungen Shakspeare Namen Anspruch machen zu können. Ich glaube vielmehr, daß der Dichter entweder auch hier ein älteres, fremdes Werk nur umgearbeitet hat, aber in einem größern Umfange als den Lokrine, oder daß er es, was damaliger Zeit sehr häufig geschah, mit einem andern Dichter in Gemeinschaft verfaßt hat. Der Grund für meine Ansicht liegt vornehmlich in den komischen Partieen, z. B. in den Scenen zwischen Phil. Faulconbridge und den Mönchen und Nonnen. Hier kann ich so wenig Shakspeare's „facetious grace" wiederfinden, daß ich vielmehr nur Roheit und Gemeinheit erblicke. Hätte Shakspeare überhaupt solche Scenen schreiben können, so würde er das Widerwärtige darin durch Witz und Humor zu adeln gewußt haben. Davon findet sich aber keine Spur; die Quelle des Witzes, die bereits im Lokrine, Perikles, Heinrich VI. sprudelt, scheint ganz versiegt; das Komische besteht vielmehr bloß im nackten Faktum, und das Faktum selbst ist ein plumpes Pasquill. Man wende nicht ein, daß der Dichter von der allgemeinen Volksstimmung sich habe hinreißen lassen, und dem Volkswitze ein Opfer gebracht habe. Denn selbst von Volkswitz kann hier kaum die Rede sein, und wie trefflich Shakspeare es verstand, den wahren Volkswitz poetisch zu verklären, zeigt der Lokrine, Perikles und andere seiner Jugendarbeiten. Warum aber, wird man fragen, ließ Shakspeare gerade diese Scenen stehen? Weil, antworte ich, gerade diese Scenen dem Volke in seiner damaligen Stimmung am meisten gefallen haben mochten, und die Schauspielergesellschaft also, für die er das Stück umarbeitete, eine Aenderung derselben schwerlich geduldet haben würde. Uebrigens zeichnen sie sich auch schon durch ihre kurzen gereimten Verse aus und durch eine Sprache, zu der man in allen übrigen Dramen Shakspeare's auch nicht das entfernteste Seitenstück finden wird. Außer ihnen dürfte noch das Meiste von der langen Scene bei St. Edmunds Schrein und gegen den Schluß des zweiten Theils die Scene zwischen dem Mönche und dem Abte, die der oben getadelten sehr ähnlich ist, von fremder Hand herrühren. Alles Uebrige dagegen halte ich, wenn auch nicht für Shakspeare's ursprüngliches Eigenthum, doch für sein Mit-Eigenthum. Einige Scenen, z. B. im ersten Theile die Stelle, wo sich Phil. Faulconbridge entschließt, lieber der Bastard K. Richard Löwenherzens als der ächte Sohn des alten Faulconbridge sein

zu wollen, ferner die Scene zwischen Hubert und dem Prinzen Arthur, zwischen Johann, dem Propheten von Pomphret, Ph. Faulconbridge u. s. w., so wie die verschiedenen Monologe Johanns, — sind so tiefpoetisch, daß durchaus nicht zu sagen ist, von wem sie anders herrühren sollten, wenn nicht von Shakspeare. Auch Sprache und Charakteristik sind des jungen Shakspeare durchaus nicht unwürdig. Von jener weist Malone (bei Reed XIV, 258 f.) selbst nach, daß sie die größte Verwandtschaft habe mit der Diction in Heinrich VI. 2ten und 3ten Theil, und daß beide Dichtungen nothwendig denselben Verfasser haben müßten. Ihm ist das freilich ein Beweis für die Unächtheit des Stücks; für mich dagegen, der ich überzeugt bin, daß Heinrich VI. durchgängig Shakspeare's Arbeit ist, wird es zum stärksten Gegenbeweise. Unter den Charakteren zeichnen sich Johann, Faulconbridge, Hubert und Arthur durch Züge ächt Shakspear'schen Gepräges aus, obwohl man in den gröberen Contouren und den stärker aufgetragenen Farben die Jugendarbeit erkennt; auch die übrigen Hauptfiguren sind so gut gezeichnet, als man es von einem jungen, im historischen Drama noch ganz ungeübten Dichter erwarten kann. Die Composition endlich trägt in den wesentlichen Grundzügen bereits ganz die Form an sich, die der Stoff in dem späteren König Johann durch Shakspeare's Meisterhand gewonnen hat. Um die Grundidee des Stückes näher zu entwickeln, könnte ich daher nur wiederholen, was ich bereits oben gesagt habe. Auch eine nähere Vergleichung beider Dramen kann ich mir ersparen, da beide durch Tieck's treffliche Uebersetzung meinen Lesern zu eigner Ansicht vorliegen. Nur das muß ich noch bemerken, daß, wenn der ältere K. Johann im Wesentlichen Shakspeare's Eigenthum ist, Meres in seinem oft erwähnten Wits Treasury (1598) ohne Zweifel dieses und nicht das spätere Stück meinte. Die Stelle beweist zugleich gegen die Ansicht der Englischen Kritiker. Denn wäre der ältere K. Johann durchaus unächt, so würde man genöthigt sein, das spätere Stück desselben Namens bereits vor 1598 zu setzen, wogegen m. E. Sprache und Versbau, Characteristik, Composition und mehrere Einzelheiten Einspruch thun. Der spätere, anerkannt ächte Johann erschien vielmehr wahrscheinlich erst 1610 oder Anfangs 1611, wie sich aus dem nochmaligen Abdrucke des älteren Stückes in diesem Jahre schließen läßt. Letzteres dagegen dürfte ursprünglich um 1585 verfaßt sein; — von

wem, läßt sich natürlich nicht bestimmen, da es uns in so wesentlich veränderter Gestalt vorliegt. Shakspeare aber arbeitete es wahrscheinlich um, unmittelbar nach oder gleichzeitig mit dem Siege über die Spanische Armada, so daß es als eines von denjenigen Dramen betrachtet werden kann, in denen das Englische Volkstheater den großen Triumph in seiner Weise mitfeierte. Daß der junge Dichter hier, wie im Titus Andronicus, sich noch ziemlich genau an Marlowe's Vorbild hielt, und daß das Stück daher als Uebergangspunkt zu seinem Heinrich VI., wo er schon mehr er selbst ist, zu betrachten sein dürfte, wird uns wohl jeder einräumen, der Marlowe's Styl etwas näher kennt. Nur erscheint hier im Vergleich mit dem Titus der jugendlich übertreibende Aufschwung der Phantasie merklich gezügelt; das Tragische ist von der Krankheit des Gräßlichen geheilt; die Charaktere, obwohl noch herbe und schroff, haben mehr Menschliches; der Dichter hat bereits die Fehler seines Musters wenn nicht erkannt, doch zu mildern gesucht; namentlich aber zeigt sich bereits überall Shakspeare's hohe Achtung vor der Würde der Geschichte, die nur jene oben als fremdes Eigenthum bezeichneten Scenen verletzen würden. —

Arden von Feversham, ein bürgerliches Trauerspiel, das bereits unter dem 3ten April 1592 in den Stationers Registern eingetragen und in demselben Jahre gedruckt ward (wiederholt 1599 und 1633, stets ohne Namen des Verfassers), hat zwar gar keine äußere Autorität für sich, — denn erst 1770 schrieb es der Feversham er Buchhändler Jakob in dem von ihm veranstalteten Drucke auf Grund einiger ganz unerheblicher Parallelstellen Shakspearen zu —; gleichwohl läßt sich nicht so ohne Weiteres, wie die Englischen Kritiker thun, darüber absprechen, ob es nicht dennoch eine Jugendarbeit Shakspeare's sei. Tieck (Vorschule I, XXI f.) giebt eine ausführliche Kritik des Stücks. Ich stimme dem Lobe, das er ihm ertheilt, im Allgemeinen bei. Nur finde ich seine Kritik insofern einseitig, als sie die Mängel des Stücks, die nicht bloß in einigen kleineren oder größeren Auswüchsen, in übertriebenen Ausdrücken und lahmen Versen bestehen, verschweigt. Was zunächst die Sprache anbetrifft, so ist sie, obwohl meist poetisch, doch für Shakspeare's sprudelnde Geistesfülle zu langsam, breit und eintönig, oft auch zu gewählt, die Form zu schön für den magern Inhalt; sie erinnert zuweilen an den

Artifex verborum G. Peele. Die Charaktere sind zwar im Allgemeinen wahr und lebendig; einige jedoch, wie Franklin, der Maler und Susanne, gar zu blaß, zerfließend und verschwimmend, während andere hier und da geradezu aus der Rolle fallen, z. B. Michel, der Diener des Arden'schen Hauses, der kurz vorher einen ganz confusen, lächerlich-albernen Liebesbrief producirt, bald darauf aber (Akt III, Sc. 1.) in sehr gewählten, fast erhabenen Ausdrücken seine Gewissensangst schildert; ebenso der schwarze Will, ein ganz gemeiner Bandit, der aber zu Zeiten ziemlich in demselben Tone redet, wie der sentenzenreiche Franklin. Das ist ganz wider Shakspeare's Kunst, die Charaktere nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach scharf zu unterscheiden und auseinander treten zu lassen, wovon doch schon im Perikles deutlich die ersten Keime sich zeigen. Ebenso ist die Composition mehr im Greeneschen als im Shakspeareschen Style, d. h. sie geht geradlinig, ohne Rundung und Verschlingung fort: ein Versuch, den Mord zu vollziehen, reiht sich an den andern; bloß äußerliche Zufälle, ohne ideelle Bedeutung, verhindern stets die That, zu welcher der Entschluß bereits in der ersten Scene gefaßt wird. Diese Eine That liegt vier volle Akte hindurch in den Geburtswehen; sie bildet den alleinigen Inhalt der ganzen Action: kein Wunder daher, daß die Darstellung mit der Zeit ermüdend wird. Ja das unnatürliche Verbrechen ist nicht einmal genügend motivirt: Arden wird ermordet ohne eigene Schuld; — die poetische Gerechtigkeit, die durch Darstellung seines Unrechts gegen Rich. Reed gerettet werden soll, hinkt wenigstens sehr matt hintenach; — Alice, eine Frau, von edler Herkunft, die der edle Arden lieben konnte und noch immer liebt, trachtet ihm nach dem Leben aus einer niedrigen, verbrecherischen Leidenschaft, die fix und fertig da ist, ohne aus ihrem Charakter oder auch nur aus äußern Umständen erklärlich zu werden. Eine Idee, eine allgemeingültige Lebensanschauung, fehlt dem Stücke gänzlich; es ist eben nur dieses einzelne Verbrechen, von diesen einzelnen bestimmten Personen ausgeführt, was zur Darstellung kommt, umgeben von einem Ballast ganz gleichgültiger Nebenpersonen, die wie Lord Cheiny, der Gastwirth, der Goldschmidt, Matrose, Fährmann ꝛc. kaum äußerlich in die Handlung verflochten sind. Der Ansatz endlich, den der Dichter hier und da zu einer komischen Scene nimmt (z. B. Akt IV, Sc. 2. 3.), verräth auch nicht das

Mindeste von Shakspeare's großem Talente für das Komische, das doch schon im Lokrine und Perikles so bedeutend hervortritt. Kurz, mein Gefühl spricht entschieden gegen die Aechtheit des Stücks. Sollte es dennoch von Shakspeare herrühren, so müßte es meines Erachtens eine seiner allerersten Jugendarbeiten sein, noch vor dem Perikles und der Umarbeitung des Lokrine, also vielleicht um 1586 nach Greene's und Peele's Vorbilde verfaßt. Allein so früh kann das Stück nicht wohl entstanden sein. Denn erst seit 1586 wurde, wie wir sahen, durch Marlowe's Bemühungen der Blanc-Vers auch auf dem Volkstheater eingeführt, und bedurfte natürlich einige Zeit, um sich Bahn zu brechen. In allen älteren Dramen Shakspeare's bis 1590—92 hin findet sich daher noch eine größere und kleinere Anzahl gereimter Stellen. Hier dagegen fehlen diese gänzlich; ja selbst die Reim-Couplets, womit Shakspeare in allen seinen Stücken eine längere Rede oder eine Scene zu schließen pflegt, kommen hier im Ganzen nur viermal vor. Das Stück kann also kaum ein oder zwei Jahre vor dem Datum des ältesten Druckes entstanden sein. Dann würde es aber in dieselbe Zeit mit Heinrich VI. und den ältesten Lustspielen fallen. Und das halte ich für höchst unwahrscheinlich.

Zweifelhafter bin ich hinsichtlich des folgenden Stücks: Leben und Tod des Thomas Cromwell, das Tieck ebenfalls unter den «Vier Schauspielen Shakspeare's» kürzlich übersetzt hat. **The Life and Death of the Lord Cromwell** (bei Johnson und Steevens a. O. S. 373 ff.) findet sich unter dem 11. Aug. 1602 in den Stationers Registern eingetragen mit dem Beisatz: **as it was lately acted by the Lord Chamberlain his Servants**, d. h. von Shakspeare's Truppe, und wurde gedruckt in demselben Jahre mit Shakspeare's Initialen W. S. auf dem Titelblatte. Daß hier wiederum jener Wentworth Smith gemeint sei, der Malone und den Englischen Kritikern stets für den Riß stehen muß, ist schon insofern unwahrscheinlich, als derselbe um diese Zeit mit Henslowe's Truppe in naher Verbindung stand. Wenigstens wurden von ihm zwischen dem April 1601 und dem März 1603 nach Henslowe's Tagebuche nicht weniger als 14 verschiedene Stücke der Truppe des Lord Admiral übergeben, sämmtlich in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfaßt. Für sich allein scheint Smith wenig oder nichts gearbeitet zu haben. Wahrschein-

lich also war Shakspeare's Name gemeint. Allein damit wäre immer nur eine Buchhändlerautorität, und mithin nach den oben gegebenen Beispielen wenig gewonnen. Soll aber die innere Beschaffenheit des Stücks entscheiden, so wäre die erste Frage, wann es entstanden sein dürfte. Der angeführte Beisatz in den Registern der Stationers würde für das Jahr 1601—2 sprechen, wenn nicht am Perikles u. A. sich gezeigt hätte, daß auf dergleichen Vermerke nichts gegeben werden kann. Weit sicherer läßt sich aus den vielen gereimten Versen, die durch das ganze Drama gehen, schließen, daß es ein älteres, um 1602 nur wiederholtes oder aufgewärmtes Werk war. Dürfte man es hiernach in die Zeit vor 1592 zurückdatiren, so sehe ich nicht ein, warum man es dem jungen Shakspeare entschieden absprechen will. Es würde sich dann sogar ein Grund angeben lassen, warum es der Dichter nicht unter seinem vollständigen Namen veröffentlicht zu sehen wünschte. Denn offenbar hatte er das Stück liegen lassen, ohne wie er sonst pflegte, daran zu ändern und zu bessern. Und dieß wiederum mochte geschehen sein, weil er es, ohne es gänzlich umzuwerfen, nicht in eine vollendetere Form bringen konnte. Die Form, d. h. die dramatische Composition, ist hier gerade das Ungenügendste. Diese erzählende, epistrende Manier, welche das Leben eines Menschen durch seine verschiedenen Stadien hindurch verfolgt und damit das Stück in eben so viele kleinere Stücke zertheilt, eignet sich wohl für den epischen, sagenhaften, phantastischen Stoff des Perikles, nicht aber für den geschichtlichen des Cromwell. Denn die Sage ist selbst wesentlich Vergangenheit in die Gegenwart oder vielmehr Gegenwart in die Vergangenheit hineingedichtet; ihre Form ist daher das Epos, die Erzählung. Die Geschichte dagegen ist nur Geschichte als ewige, in alle Zukunft fortlebende Gegenwart; für sie paßt mithin nur die streng dramatische Form, jene innere Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung, die alle späteren Shakspeare'schen Dramen durchzieht. Hier dagegen sind alle drei verletzt: der erste Akt hat andere Grundverhältnisse und einen andern Sinn, als der zweite und dritte ꝛc. Die Einheit ist nur geknüpft an die Einheit der Person, deren Leben geschildert wird. Dennoch ist die Geschicklichkeit zu bewundern, mit welcher der Dichter die mannichfaltigen, lose aneinandergereihten Fäden wieder aufzunehmen und die verschiedenen Personen, die er uns da und dort zu

verschiedenen Zeiten vorgeführt hat, zuletzt wieder zu versammeln weiß, obwohl er freilich ihre dramatische Existenz nicht zu einem eigentlichen Abschlusse zu bringen vermag. Indessen ließe sich doch Shakspeare's feiner Sinn für organische Abrundung des Stoffes insofern wieder erkennen, als wenigstens dem Ganzen Eine, nur an sich schon zu allgemeine, mehr epische als dramatische Lebensanschauung zu Grunde liegt: das Leben nämlich gefaßt in seiner wogenden Bewegung, in der es bald zur Ebbe des Mißgeschicks hinabsinkt, bald zur Fluth des höchsten Ansehns und Glanzes emporsteigt. Dieß zeigt sich nicht nur an den Schicksalen Cromwell's, sondern auch an den mannichfaltigen Wechselfällen des Glücks im Leben Banisters und seiner Familie, Bagots, Bedfords und Frescobalds bis auf den guten Hodge und Seely herunter. Die Charaktere sind der episirenden Manier gemäß nur unter allgemeine Rubriken gefaßt: Thomas Cromwell stets edel, liebenswürdig, talentvoll, hochstrebend; sein Vater ein gutherziger Polterer; Gardiner ehrgeizig, neidisch, ränkesüchtig; die Herzoge von Norfolk und Suffolk gewöhnliche Hofmenschen, erfreut über den Sturz eines Nebenbuhlers, ohne doch Kraft und Muth zu besitzen, selbst Hand anzulegen; Bedford dagegen ein Mensch im Hofkleide, dankbar, voller Schmerz über den Fall des Freundes, aber ohne Witz und Energie zu thätiger Hülfe; Banister ein unverschuldet Unglücklicher; Frescobald durch und durch eine schöne Seele; Bagot dagegen von Kopf bis zu Fuß ein Schuft; Hodge ein närrischer, gutmüthiger Tropf, dessen Dummheit sein Glück ist ꝛc. Alle diese Figuren sind mehr äußerlich in leichten, gutgezeichneten Umrissen dargestellt; die Tiefe ihres inneren Lebens bleibt ganz verschlossen: nur so weit sie handgreiflich handeln, heben sie sich von der Fläche des Gemäldes ab. Doch zeigen die komischen Charaktere, wie der alte Cromwell, Hodge, Seely und seine Frau zuweilen einen Anflug von Shakspear'schem Witz. Dagegen macht mich andererseits die Sprache wieder zweifelhaft. Sie hat zwar im Allgemeinen Verwandtschaft mit dem geraden, ruhigen, der episirenden Manier ganz angemessenen Flusse, der anmuthigen Beweglichkeit, der kindlichen Klarheit und Anspruchlosigkeit der Diction im Perikles. Allein die Edelsteine Shakspear'scher Bilder und Gedanken, die dort schon überall aufglänzen, die eigenthümliche Kürze des Ausdrucks und die raschen, unerwarteten Wendungen, das Hinüber- und Herüberspielen der

Rede aus den Sprachformen des Gefühls in die der Reflexion und umgekehrt, der stellenweise Aufschwung der Diction zum Ungewöhnlichen und Wunderbaren, jene Allgegenwart des Geistes, die durch Ein Schlagwort das Nächste und Fernste plötzlich in Beziehung zu einander setzt, kurz alle die Vorboten, die dort bereits Shakspeare's Herrschaft über das ganze Reich der Sprache verkündigen, fehlen hier fast gänzlich; nur einzelne Winke und Andeutungen vertreten ihre Stelle. Darin liegt ein bedeutendes Bedenken gegen die Aechtheit des Stücks, wenn man nicht annehmen will, daß es eine sehr frühe Jugendarbeit, vielleicht noch vor dem Perikles entstanden, oder daß es nur skizzenartig hingeworfen worden sei, vielleicht um ein augenblickliches Bedürfniß zu befriedigen. Für diese letztere Ansicht sprechen besonders die ersten drei Akte mit ihrem Mangel an Motivirung der Begebenheiten, mit ihren kurzen und rasch wechselnden Scenen und der Mannichfaltigkeit der Handlungen, über welche die Darstellung nur ganz oberflächlich hingleitet, — eine gewisse Flüchtigkeit, die auch die beiden letzten Akte, obwohl in geringerem Maaße an sich tragen. Auch könnte man darin einen Grund mehr finden, warum Shakspeare nicht seinen vollen Namen dem Drucke vorsetzen lassen mochte. Und so von dem Dichter selbst vernachlässigt, wurde dann das Stück wahrscheinlich auch von seinen Freunden Heminge und Condell übersehen; wenigstens wäre es unter dieser Voraussetzung nicht zu verwundern, daß es in der Folioausgabe von 1623 keinen Platz gefunden hat. Das sind indessen, wie das Meiste auf diesem Gebiete, bloße Vermuthungen, und darum bleibt meines Erachtens die Aechtheit des Stückes selbst immer nur eine, wenn auch nicht ganz unwahrscheinliche Hypothese. Bei der großen Menge keineswegs unbedeutender Dichter aus Shakspeare's Schule, die uns noch so gut wie gänzlich unbekannt sind, — wie arm erscheint noch immer Dodsley's Sammlung gegen den Reichthum von Stücken, die allein Henslowe erwähnt! — getraue ich mich wenigstens nicht, ein entschiedenes Urtheil zu fällen; ja, wenn mir nicht Tiecks Autorität zur Seite stände, würde ich nicht einmal eine bejahende Hypothese der einstimmigen Verneinung der Englischen Kritiker entgegenzustellen gewagt haben. —

Am meisten von allen bisher betrachteten Stücken verräth meines Erachtens das historische Schauspiel: König Eduard III.

Shakspear'schen Geist und Charakter; und doch ist es nur von den Sammlern der alten Kataloge Shakspeare'n zugeschrieben, und mithin fast ganz ohne äußere Beglaubigung. **Edward the Third and the black Prince etc.** findet sich nicht weniger als viermal in den Registern der Stationers eingetragen, zuerst unter dem 1. Decbr. 1595, zuletzt unter dem 23. Februar 1625. Gedruckt erschien es zuerst im J. 1596, wiederholt 1599, — ohne Namen des Verfassers. Von späteren Ausgaben habe ich keine Kenntniß. Die Namenlosigkeit jener beiden ältesten Drucke kann indessen nichts beweisen, da, wie schon bemerkt, eine ganze Anzahl alter Ausgaben unzweifelhaft Shakspeare'scher Stücke an demselben Mangel leiden, — eine Erscheinung, die theils in den angegebenen Verhältnissen, unter denen das Englische Drama damaliger Zeit stand, theils in Shakspeare's eben erst aufblühender Berühmtheit ihren natürlichen Grund hat. Sollten aber auch die späteren Ausgaben Eduards III., die nach den Stationers Registern ums J. 1609, 1617 und 1625 erschienen sein müssen, ohne Angabe des Verfassers sein, so würde doch auch dieser, allerdings auffallende Umstand aus der Beschaffenheit des Stückes selbst sich genügend erklären lassen. In den ersten beiden Akten nämlich finden sich sehr herbe, beißende Ausfälle gegen die Schotten, die vom Englischen Patriotismus eingegeben, bei Elisabeths Lebzeiten, welche bekanntlich ihren Nachfolger eben so wenig liebte als dessen Mutter und mit Schottland stets in einem gespannten Verhältnisse stand, völlig an ihrem Platze waren, für Jakob I. dagegen beleidigend sein mußten. Ihm aber war gerade Shakspeare, wie wir gesehen haben, für manche Wohlthaten verpflichtet; ihm bewies er daher nicht bloß indirekt im Macbeth, sondern auch ausdrücklich in Heinrich VIII. seine Ergebenheit. Um also die Pflicht der Dankbarkeit auf keine Weise zu verletzen, mochte er sich entweder von der Vaterschaft zu Eduard III. ausdrücklich lossagen, oder doch das Stück, das ihm vielleicht auch aus andern Gründen nicht genügte, gänzlich ignoriren und seinem Schicksale überlassen. Und damit wäre es denn auch erklärt, wie eine Dichtung, die so ganz Shakspeare's Gepräge trägt, von seinen Freunden Heminge und Condell, den Herausgebern der ersten Folioausgabe, übersehen oder absichtlich ausgeschlossen werden konnte. Daß das Stück wahrscheinlich zu Shakspeare's älteren Arbeiten gehörte, ohne Zweifel ein Paar Jahre vor der Erschei-

nung des ersten Drucks entstanden, ergiebt sich schon aus Sprache und Versbau, aus den vielen gereimten Stellen, besonders aber aus der Composition, die, wenn man das Stück als Ein Ganzes betrachtet, unstreitig fehlerhaft zu nennen ist. Denn offenbar stehen die ersten beiden Akte zu selbstständig für sich allein da, nur einseitig innerlich, nicht auch äußerlich mit den folgenden drei Akten verbunden. Dort dreht sich der Kern der Action um die Liebe des Königs zu der schönen Gräfin von Salisbury, welche er von dem belagernden Schottenheere befreit hat. Dieß ganze Verhältniß wird im Folgenden gar nicht weiter erwähnt; es kommt mit dem Ende des zweiten Akts zu einem völligen Abschlusse, indem der König, durch die Tugendgröße der Gräfin überwunden und zugleich gestärkt, seiner selbst wieder Herr wird und seiner Leidenschaft entsagt. Die Gräfin tritt daher ganz vom Schauplatze ab, der sich nun in den siegreichen Feldzug Eduards **III.** und seines heldenmüthigen Sohnes, des schwarzen Prinzen, verwandelt. Das Stück zerfällt mithin offenbar in zwei verschiedene Hälften. Der Fehler, der darin liegt, verschwindet indeß gänzlich, sobald man die beiden Hälften für zwei verschiedene Stücke nimmt, in ähnlicher Weise zu einem größeren Ganzen verbunden, wie etwa die beiden Theile Heinrichs **IV.** Dann rundet sich Alles zu einer vollendet schönen historischen Composition ab, die des großen Dichters durchaus würdig ist. Dann sehen wir in den ersten beiden Akten den mächtigen König, der in seiner herben Größe, seiner rücksichtslosen, eisernen Energie an die Charakterzeichnungen in dem älteren König Johann, Heinrich **VI.** und Richard **III.** erinnert, wie er vor der Tugend und Pflichttreue eines Weibes so klein, so ohnmächtig, so unköniglich von einer unwürdigen Leidenschaft geknechtet erscheint, daß er plötzlich seine großen Pläne fallen läßt, um Verse zu machen und Intriguen zu spinnen. Alle menschliche Größe, Kraft und Herrlichkeit bricht in sich selbst zusammen, wenn sie nicht auf den Boden ächter Sittlichkeit gepflanzt ist; die höchste Energie des Menschen hält nicht Stich gegen die Angriffe böser Begierden und Leidenschaften, wenn sie auf die schwache, unbewahrte Seite gerichtet werden, — das ist der Kern der Lebensanschauung, die diesem ersten Theile zu Grunde liegt. Aber die wahre Energie vermag sich auch wieder zu erheben; sie stärkt sich an der Tugend Anderer, die ihr, mit größerer Festigkeit begabt, gegenüber gestellt

ist. Mit diesem Troste, und der höchst meisterhaften, tiefergreifenden, bis zur Erhabenheit großen Schilderung der weit höheren Energie eines Weibes, das, um ihre Tugend und den königlichen Herrn zu retten, zum Selbstmorde bereit ist, schließt der zweite Akt und bildet den Uebergang zu dem folgenden zweiten Theile, der uns sodann die wahre, durch die Selbstüberwindung hindurchgegangene Heldengröße in ihrem vollen Glanze zeigt, nicht nur am Könige, sondern auch an seinem ruhmwürdigen Sohne. Denn auch der Prinz ist durch dieselbe Schule hindurchgegangen: er beweist gegen Ende des zweiten Akts durch den raschen, schweigenden Gehorsam gegen die Befehle seines Vaters, obwohl sie seinen Wünschen schnurstracks zuwider sind, dieselbe Selbstbeherrschung, zu der sich der König erhebt. So hoher sittlicher Kraft, der ohnehin das Recht zur Seite steht, vermag Nichts zu widerstehen. Der übermüthige Johann von Frankreich, der, sein Unrecht kennend, sich doch auf alle Weise darin zu behaupten trachtet, der das gegebene Wort seines Sohnes in blinder Rachewuth umzustürzen versucht, seine eben so übermüthigen Söhne, trotzend auf ihre äußere Ueberlegenheit, werden zwei- und dreimal besiegt, und gefangen nach England geführt. Wie in Heinrich V. feiert die innere Größe des Geistes und Herzens mit den geringsten Mitteln den größten Triumph über die äußere Macht und Stärke. Noch am Schluß des letzten Akts bewährt dann König Eduard die gewonnene Herrschaft über sich selbst durch die Milde, die er der Stadt Calais angedeihen läßt, der schwarze Prinz überall durch den bescheidenen, gehorsamen Sinn, den ihm die großen, ruhmreichen Siege, die er gewonnen, nicht verrücken können. So beweist uns das Ganze, wie das wahre Heldenthum, der Sieg und alle Herrschaft der Welt gebunden ist an die Herrschaft des Menschen über sich selbst. Leben und Geschichte sind gefaßt bei diesem innersten Gesetze ihrer Entwickelung, dem wahren Begriffe der Geistigkeit: denn der Geist ist nur Geist durch die positive und negative Macht über sich selbst. — So aufgefaßt reiht sich dann das Schauspiel unmittelbar an die große historische Tragödie an, die mit Richard II. beginnt. Der schwarze Prinz war der Vater, Eduard III. der Großvater und unmittelbare Vorgänger des unglücklichen Richard. Seine und Eduards Regierung sind direkte organische Gegensätze: beide haben denselben Inhalt, nur dort auf negative, hier auf positive Weise aus-

gedrückt. Dort ist die Bedeutung der Königswürde dargestellt an ihrem Contraste, an dem, was sie nicht sein soll, hier unmittelbar an dem, was ihr wahres Wesen ist. Richard war bloß deshalb kein wahrer König und verlor sein angestammtes Recht, weil er sich selbst nicht zu beherrschen vermochte. Eduard III. bildet also gleichsam das Frontespiz mit der Inschrift zu dem erhabenen Gebäude, das der Dichter aus dem Stoffe der Englischen Geschichte von Richard II. bis Richard III. aufgeführt hat, die Inschrift, auf der mit großen Buchstaben ausgeschrieben steht, was hätte geschehen sollen, um die Zeit des Elends zu vermeiden, welche aus Richards weggeworfenem Rechte und Heinrichs IV. Unrechte unaufhaltsam hervorquoll; andererseits bildet er zugleich das Vorspiel zu Heinrichs V. Heldenthaten, welche der Glanz- und Ruhepunkt der ganzen Periode waren. — Auch darum also, weil es sich in so vollkommen Shakspear'scher Weise in den lebendigen Organismus seiner historischen Dramen einreiht, halte ich das Stück für ächt. Außerdem aber sprechen auch Charakteristik und Diction laut genug zu seinen Gunsten. Die Charaktere sind zwar, wie gesagt, noch etwas herbe und schroff, in der Manier Heinrichs VI. und Richards III. mit wenigen starken Strichen gezeichnet. Allein diese Schroffheit hat schon ganz dieselbe ergreifende poetische Kraft, und beweist daher nur, daß das Stück um dieselbe Zeit mit jenen beiden entstanden sein müsse, vielleicht um 1591—93, bald nach Heinrich VI., zu dessen «schwachem vielberathnem Regiment» die Regierung Eduards III. den glücklichsten, ermuthigendsten Contrast bildet. Aus dieser frühzeitigen Entstehung würde es sich dann auch erklären, warum die Darstellung zu Anfang des dritten Aktes etwas matt und schleppend wird, und einige Charaktere, wie Ludwig und die Königin etwas zu flach und farblos, mehrere zu sehr als bloße Nebenpersonen behandelt sind. Wie voll und lebendig dagegen trotz des geringen Aufwands von Kunstmitteln die Charaktere Eduards und des schwarzen Prinzen, der Gräfin von Salisbury und ihres Vaters, König Johanns und seiner Söhne, Salisbury's, Villiers, Coplands heraustreten, muß jeder verständige Leser von selbst finden. Die Darstellung z. B. wie König Eduard zuerst seine Leidenschaft für die Gräfin aufkeimen fühlt, wie er ihr zu entfliehen sucht, und doch gefesselt, wider Willen zögert und bleibt; wie er sodann seine Liebe und ihre Schönheit dem staunenden Ludwig mit der

hinreißenden Gluth der Leidenschaft vormalt und letzterer vergeblich nach poetischen Bildern sucht, sie nachzuzeichnen; ferner die letzte Scene des zweiten Akts, wo der König durch seinen heldenmüthigen, von Kriegslust glühenden Sohn an seine treue Gattin und sein großes Unternehmen gemahnt, im Begriff ist seinem bessern Selbst zu folgen, und doch durch ein Lächeln der Gräfin wieder aus der Bahn geschleudert wird; oder jene unvergleichlichen Scenen des 3ten und 4ten Akts, da wo der Vater in großartiger Härte dem eignen Sohne Hülfe zu bringen verbietet, um seine Tapferkeit zu erproben und seinem Ruhme Raum zu lassen, hier wo der Prinz von einem sechsmal stärkeren Heere umringt, ganz im Sinne des mitteralterlichen Ritterthums dem Tode sich weiht, aber mit Gottes Hülfe, der durch Zeichen und Prophezeihungen Furcht und Grausen unter die Feinde schleudert, den herrlichsten Sieg erringt, — wer soll diese Scenen geschrieben haben, wenn nicht Shakspeare? Sie sind so voll seines Geistes, sie berühren überall so entschieden die klangreichsten Seiten seines Gemüthes, sie sind mit so reiner Wahrheit recht aus dem Fleische und Blute der menschlichen Natur, aus dem innersten Marke des Lebens und der Geschichte herausgearbeitet, daß ich ohne Bedenken behaupte: Shakspeare selbst mag in seinen späteren Werken wohl vieles Tiefere, Sinnigere, Gehaltreichere geschrieben haben, Schwungvolleres und Ergreifenderes hat er nie gedichtet. Dazu die durchweg Shakspeare'sche Sprache, die voll eigenthümlich Shakspeare'scher Bilder und Wendungen, obwohl noch etwas tumultuarisch, hochgehend und unbehülflich, doch in ihrer strotzenden Fülle, ihrer poetischen Kraft, ihrem hinreißenden Schwunge bereits ganz die thatkräftige Sprache der Geschichte ist. Wahrlich, wenn das Stück, wie die Englischen Kritiker wollen, nicht Shakspeare's Eigenthum ist, so ist es eine Schmach für sie, daß sie nichts gethan haben, um den Namen dieses zweiten Shakspeare, dieses Zwillingsbruders ihres größten Dichters, der Vergessenheit zu entreißen. Ich meinerseits kann die wenigen Bemerkungen, die ich zu machen hatte, nicht besser beschließen, als daß ich meine Leser bitte, die herrliche Dichtung selbst zu lesen, um selbst urtheilen zu können. Tieck hat eine treffliche Uebersetzung davon herausgegeben in den schon genannten «Vier Schauspielen Shakspeare's.»

Ueber das letzte Stück, das Shakspeare's Namen trägt, habe ich noch weniger zu sagen. Es führt den Titel: Ein Trauerspiel in Yorkshire (**A Yorkshire Tragedy**, bei Johnson und Steevens a. O. S. 631 ff.), und steht in den Stationers-Registern für den Buchhändler Pavier unter dem 2ten Mai 1608 eingetragen mit dem ausdrücklichen Vermerke: **written by William Shakspeare.** In demselben Jahre wurde es gedruckt mit Shakspeare's vollständigem Namen auf dem Titelblatte (wiederholt im J. 1619). Auch bemerkt dasselbe Titelblatt, daß es mit drei andern kleinen Stücken von den Schauspielern des Königs, d. h. von Shakspeare's Gesellschaft, aufgeführt worden ist. Der Name des Buchhändlers erweckt freilich kein gutes Vorurtheil. Es ist derselbe, der den Dichter auch mit der Vaterschaft des Sir John Oldcastle beschenkte. Allein der Zweifel verschwindet, wenn man bedenkt, daß einerseits derselbe Th Pavier doch auch anerkannt ächte Stücke Shakspeare's, wie Heinrich V. (in zwei Ausgaben von 1602 und 1608) herausgegeben hat, andererseits aber jener Vermerk in der Stationers-Halle, wenn er unwahr wäre, gar keinen Sinn und Zweck haben würde, da diese Register gar nicht zur öffentlichen Kenntniß kamen; und noch mehr, wenn man die Beschaffenheit des Stücks selbst etwas näher betrachtet. Die inneren Gründe für seine Aechtheit sind in der That so überwiegend, daß auch die Englischen Kritiker sich zu bekehren anfangen. Collier wenigstens (**Hist. III, 51. Shakespeare VIII**, 266.) erklärt es ohne Bedenken für ein Shakspearesches Werk. Es stellt kurz, schlicht und einfach einen Criminalfall dar, der sich in Yorkshire 1604 ereignete, und allgemeine Theilnahme erregte. Ein Vater, der durch die Leidenschaft des Spiels innerlich und äußerlich zu Grunde gerichtet, in der Verzweiflung seine beiden Kinder ermordet, sein Weib verwundet, seinen Diener mit Füßen tritt, und zuletzt nur durch die unverwüstliche, alle seine Mißhandlungen überdauernde Liebe seines Weibes gleichsam überwunden, zur Besinnung, zur Reue gebracht, und so wieder zum Menschen geworden, wenigstens als Mensch stirbt, wenn er auch nicht als Mensch gelebt hat, — das ist der ganze Inhalt der Tragödie. Legt man an sie den Maßstab der großen Shakspeareschen Trauerspiele, eines Lear, Macbeth ꝛc. an, so wird man freilich ein kleines, unbedeutendes Ding finden, das hinter

der Würde der tragischen Poesie weit zurück bleibt. Hier ist das Leben nicht gefaßt in seiner innersten Tiefe, von einer besonderen Seite der tragischen Weltanschauung; hier findet sich keine complicirte Aktion, keine kunstreiche Composition, keine großen, reichhaltigen, allseitig durchgeführten Charaktere. Alles hält sich in den Schranken des gemeinen bürgerlichen Lebens; dieß Maaß ist nirgends überschritten. Allein das Stück macht auch keinen Anspruch auf den Namen eines historischen Gemäldes; es ist eben nur ein dramatisches Porträt, das einen einzelnen, aus dem Leben gegriffenen Vorfall mit poetischer Wahrheit zur Anschauung bringen will. Wie das Porträt nur Kunstwerk ist, sofern es nicht bloß die Natur sorgfältig copirt, sondern auch etwas mehr giebt als die Natur, d. h. sofern es nicht bloß die äußere Gestalt, sondern auch den inneren Menschen, der sich in der Wirklichkeit nur durch eine Fülle von einzelnen Momenten hindurch entwickelt, in seiner organischen Einheit voll und ganz, und damit als einen lebendigen Abdruck des allgemein Menschlichen zur Anschauung bringt; so stellt auch das «Trauerspiel in Yorkshire» zwar nur ein einzelnes wirkliches Ereigniß dar, aber in seiner ganzen furchtbaren Bedeutung und mit einer Wahrheit und Lebendigkeit, die, obwohl wir nichts von dem früheren Leben des unglücklichen Mörders sehen, uns doch seine ganze Vergangenheit vergegenwärtigt. Eben dadurch gewinnt es eine allgemeine Bedeutung und wird zum dramatischen Kunstwerke, das nur insofern jenen großen Tragödien gegenüber einen untergeordneten Rang einnimmt, als dort das Allgemeingültige, Ideelle unmittelbar erscheint, hier dagegen nur mittelbar, gleichsam symbolisch, durch das einzelne Faktum nur angedeutet. Daß es ein Shakspearesches Drama sei, läßt sich eben deshalb nur an der Auffassung des Einzelnen, an den Charakteren und an der Sprache erkennen. Einzelne Reden, z. B. gleich zu Anfang die Klage der unglücklichen Gattin und Mutter:

> What will become of us? All will away!
> My husband never ceases in expense,
> Both to consume his credit and his house etc.

und im Folgenden die Schilderung der «Höllenqualen, die im Herzen des verlornen Mannes wohnen» können nur von Shakspeare geschrieben sein. Aber auch der Charakter des Helden, seine wilde Verzweiflung, seine furchtbare Angst vor dem Ge-

spenste der Armuth, die ihn bis zum Wahnsinn foltert und ihn zuletzt in einer Art von Wuth zu dem Morde seiner eignen Kinder treibt; und andrerseits die fast dämonische, von der außerordentlichsten Energie zeugende, und doch so rein passive Ausdauer der Liebe in seiner Frau, die mit der größten Ergebung alle Ausbrüche seiner Wuth erträgt, nicht den Tod ihrer Kinder, sondern nur das Schicksal ihres Mannes beklagt, kein Wort des Vorwurfs für ihn, sondern nur Bitten um seine Liebe hat, bis endlich ihre eigne Liebe das Eis der Verzweiflung von seinem Herzen wegschmelzt und ihn erkennen läßt, was er gethan und was er verliert, — das sind Züge und Charakteranlagen, die zwar nicht näher ausgeführt erscheinen, aber wohl nur von Shakspeare concipirt werden konnten. — Doch trägt das Ganze allerdings das Gepräge einer unshakspeareschen Flüchtigkeit. Shakspeare mochte sich nur auf Anfordern seiner Schauspielercompagnie zur Bearbeitung des Stoffes verstanden haben; er warf das Stück in Eile hin, um ein momentanes Interesse des Publicums zu befriedigen, und hatte also wahrscheinlich weder Lust noch Zeit, es sorgfältiger durchzuarbeiten, und noch weniger, später daran zu bessern. Vermuthlich ist es daher auch schon 1604 erschienen, als die Theilnahme für den Fall noch rege war, und mochte, nachdem diese verflogen war, nach einigen Vorstellungen wieder verschwinden. Daraus würde es sich auch erklären lassen, warum das Stück in der Folioausgabe von 1623 fehlt. Die Herausgeber, die selbst Troilus und Kressida vergessen konnten, mochten sich noch weniger eines Werks erinnern, das ganze gegen Shakspeare's sonstige Art zu arbeiten nur den Charakter eines Gelegenheitsgedichts hatte. Ja ich glaube, daß Steevens ganz Recht hat, wenn er vermuthet, daß das Stück nur aus einer Skizze hervorgegangen, die Shakspeare in der Jugend hingeworfen, mit der Absicht, das Leben eines «London Prodigal» zur schildern und die er dann dem Criminalfall von 1604 gleichsam anzupassen suchte. Wenigstens ist es höchst auffallend, daß die erste Scene zwischen den Bedienten Ralph, Oliver und Samuel in gar keinem Zusammenhange mit der folgenden Haupthandlung steht, und ganz das Ansehen hat, als sei sie ursprünglich zu einem ganz andern Süjet von breiterer Grundlage und näherer Ausführung gedichtet. Auch finden sich einige andere Unklarheiten in der Führung der Handlung. —

Dem sei indeß wie ihm wolle, das Stück, wenn auch nur ein Shakspearescher Lückenbüßer, ist immerhin eine Reliquie, die mehr Theilnahme verdient, als sie bis jetzt gefunden hat.

Schließlich habe ich noch eines Drama's zu gedenken, an welchem Shakspeare mit einem andern Dichter gemeinschaftlich gearbeitet haben soll. Es ist die Geburt des Merlin (the Birth of Merlin), ein phantastisches Schauspiel, das der Buchhändler Kirkman aus seiner Manuscripten-Sammlung im J. 1662 auf den Namen Shakspeare's und William Rowley's herausgab. Sonst ist von dem Stücke nichts bekannt, und mithin sehr die Frage, wie weit einem Manne wie Kirkman — derselbe, der sich hinsichtlich der «Anklage des Paris» so entschieden irrte, — zu trauen sein dürfte. Die Engländer erklären sich einstimmig gegen seine Behauptung. Tieck dagegen hat das Stück in seiner Vorschule Shakspeare's übersetzt, und in einer ausführlichen Kritik (Vorrede S. XVI. f. XXXIV. f.) wahrscheinlich zu machen gesucht, «daß Shakspeare in seinem reiferen Alter (denn das Stück muß um 1613 geschrieben sein) einem andern Schauspieler und Dichter mit Liebe geholfen habe, um diese seltsame und reizende Composition hervorzubringen,» die Tieck neben das Beste stellt, was ihm in dieser Art bekannt geworden. Ich will die Vorzüge des Stücks nicht leugnen, obwohl ich es keineswegs so hoch stellen kann wie Tieck. Allein die Trefflichkeit desselben beweist nichts, da ohne Zweifel alles Wesentliche, Plan, Composition und Entwurf der Charaktere, von Rowley herrührt, und Shakspeare diesem höchstens geholfen hat. Alles zugegeben, was Tieck zu Gunsten seiner Meinung anführt, scheint es mir daher mehr als zweifelhaft zu bleiben, ob Shakspeare auch nur Eine Zeile daran geschrieben hat. Denn die Sprache, auf die hiernach Alles ankommt, ist so gleichmäßig dieselbe, daß auch Tieck nicht zu bestimmen vermag, welche Partieen von Shakspeare herrühren dürften. Nur aus der besondern Schönheit des 3ten und 5ten Akts schließt er, daß daran die Hand des Meisters gearbeitet habe, eine Folgerung, die nur zulässig wäre, wenn die vorausgesetzte Beihülfe erwiesen wäre, die aber ganz willkührlich erscheint, sobald man zugeben muß, daß Sprache und Versbau, Bilder und Gedanken ꝛc. ganz dasselbe Gepräge an sich tragen. Und diese Sprache — das muß jeder Unbefangene sogar der Uebersetzung schon

ansehen — erscheint so ganz unshakspearesch, zumal wenn man bedenkt, daß das Stück gleichzeitig mit dem Sturm, Timon von Athen ꝛc. entstanden ist, — daß auch Tieck sich nur zu helfen weiß durch die zweite Voraussetzung: Shakspeare habe das Talent besessen, sich selbst bis zur Unkenntlichkeit zu verleugnen, und in die Diction und Individualität eines andern Dichters einzugehen. Wer wollte verkennen, daß Shakspeare's Sprache die verschiedensten Töne der verschiedensten Charaktere in den verschiedensten Lebensmomenten mit gleicher Wahrheit wiederzugeben pflegt. Allein unter den mannifaltigsten Modificationen bleibt es doch immer die Eine Shakspearesche Sprache, wie man in den mannichfaltigsten Compositionen, an den verschiedensten Gestalten und Farben doch immer das Eine Raphaelsche — Tizianische — Correggiosche Colorit wiederfindet. Es ist immer Shakspeare, der da spricht, und er spricht nur so verschieden, weil er aus den verschiedenen Charakteren herausspricht. Ich denke, daß es selbst dem größten Meister eben so unmöglich ist, seine Sprache ganz zu verleugnen, als eine ganz andere Körpergestalt anzunehmen. Beide sind ja nur Ausdruck seiner geistigen Natur, die der Mensch sich nicht selbst gemacht hat und folglich auch nicht willkührlich anders machen kann. Jedenfalls zerstört die Sprach-Kritik sich selbst, sobald sie jene Fähigkeit in einem so hohen Grade wie hier gelten lassen will. Es ist ja überall unmöglich, aus der Sprache auf die Aechtheit oder Unächtheit eines Werks zu schließen, sobald es möglich ist, daß ein Autor hier diese, dort jene beliebige Sprache geredet habe. Diese Möglichkeit zugegeben, bleibt im vorliegenden Falle für die Mitarbeiterschaft Shakspeare's keine andere Autorität übrig, als die des Buchhändlers Kirkman. Mit jener Behauptung giebt mithin Tieck die beste Waffe der Kritik aus den Händen, und macht den Gegnern gewonnen Spiel. Ueberhaupt hat Tiecks Art und Weise zu kritisiren etwas Willkührliches. Er beruft sich so häufig auf «gewisse Angewöhnungen, gewisse Wendungen und Redefiguren Shakspeare's, auf gewisse Manieren, gewisse Uebergänge, die ihm geläufig seien, gewisse Arten, die Gedanken zu wenden und abzubrechen», — kurz auf Eigenheiten, die er doch selbst nicht näher bezeichnen kann oder will. Er nimmt zu willkührlich eine Menge verschiedener Style oder Manieren an, in denen Shakspeare gearbeitet haben soll, — eine

Behauptung, die vor allen Dingen an dessen anerkannt ächten Werken zu begründen gewesen wäre, die er aber nur zu Gunsten der von ihm vertheidigten zweifelhaften Stücke hinstellt. Er hält zu wenig fest an einer bestimmten, unwandelbaren, durch alle die verschiedenen Dichtungen nur entwickelten Urgestalt der Shakspeareschen Poesie, d. h. an einem Style, der eben nichts anders als eigenthümlich-Shakspearesch ist. Damit aber wird jede Kritik über Aecht oder Unächt zum bloßen Spiele der subjektiven Meinung; nach solchen Principien können dem großen Meister alle die zum Theil vortrefflichen Stücke beigelegt werden, deren Verfasser unbekannt sind, woran die Englische Literatur jener Zeit keinen Mangel leidet. Ich meinerseits habe mir eine größere Strenge zur Regel gemacht; und der Verschiedenheit des kritischen Princips gebe ich es daher vornehmlich Schuld, daß ich vielfach von Tiecks Urtheilen abzuweichen genöthigt gewesen bin. —

Da uns nun die ganze Anzahl der Shakspeareschen und angeblich Shakspeareschen Stücke vorliegt, so will ich zur besseren Uebersicht über die künstlerische Laufbahn des Dichters eine chronologische Zusammenstellung derselben beifügen, von der sich jedoch von selbst versteht, daß ich ihr keineswegs volle historische Gewißheit beilege. Nur die Perioden, in die ich die Stücke eingeordnet habe, halte ich für hinlänglich sicher; die einzelnen Jahre dagegen sind rein hypothetisch.

Erste Periode von 1586 bis 1591 — 1592.

Ueberarbeitung des Lokrine	1586 — 87.
Perikles, Fürst von Tyrus	1587.
Titus Andronicus	1587 — 88.
Bearbeitung des älteren K. Johann	1588.
The first Part of the Contention etc. / The true Tragedy of Richard, Duke of York — Heinrichs VI. erste Gestalt	1589.
Eduard III.	1590.
Die Komödie der Irrungen	1591.

Zweite Periode von 1591 — 92 bis 1597 — 98.

Der Liebe verlorne Müh' / Die beiden Veroneser / Ende gut, Alles gut	1591 — 93.
Romeo und Julie (erste Erscheinung)	1592.
Heinrich VI. zweite Gestalt / Richard III.	1593 — 94.

Richard II. . . . . 1594 — 95.
Heinrich IV. erster Theil . . . . . 1595.
Zähmung einer Widerspenstigen / Heinrich IV. zweiter Theil . . . . . 1596.
Kaufmann von Venedig . . . . . 1597.

Dritte Periode von 1597 — 98 bis 1605.

Sommernachtstraum . . . . . 1597.
Hamlet . . . . . 1598.
Was ihr wollt . . . . . 1598.
Viel Lärmen um Nichts . . . . . 1599.
Heinrich V. . . . . 1599.
Wie es Euch gefällt . . . . . 1600.
Die lustigen Weiber von Windsor . . . . . 1600.
Troilus und Kressida (erster Entwurf) . . . . . 1601.
Othello (erster Entwurf)? . . . . . 1602.
Letzte Bearbeitung des Hamlet . . . . . 1603.
Ein Trauerspiel in Yorkshire . . . . . 1604.
Maaß für Maaß . . . . . 1604.
König Lear . . . . . 1605.

Vierte Periode von 1605 bis 1613 — 14.

Julius Cäsar . . . . . 1606.
Antonius und Cleopatra . . . . . 1607.
Coriolan . . . . . 1608.
Troilus und Kressida . . . . . 1608.
Macbeth / Cymbeline . . . . . 1609 — 10.
Der Sturm / Das Wintermährchen / König Johann . . . . . 1610 — 11.
Othello . . . . . 1612.
Umarbeitung von Maaß für Maaß / Heinrich VIII. / Timon von Athen . . . . . 1612 — 14.

Fünfter Abschnitt.

Geschichte des Shakspeareschen Dramas in England und Deutschland. — Göthe und Schiller in ihrem Verhältnisse zu Shakspeare.

Wie bei dem ersten Abschnitte, so kann es auch hier nicht meine Absicht sein, auf neue Entdeckungen im literar-historischen Gebiete auszugehen: dazu besitzen nur die Engländer die nöthigen Mittel. Meine Intention ist nur, das bekannte Material, in eine kurze Skizze zusammengedrängt, nach einigen leitenden Gesichtspunkten zu ordnen, und mir dadurch den Weg zu bahnen zu einer ästhetisch-kritischen Zusammenstellung Göthes und Schillers in ihrem Verhältnisse zu Shakspeare. Denn mein Buch will nur eine ästhetische Würdigung der Shakspeareschen Dichtung geben; zu diesem Zwecke ist mir der literar-historische Apparat nur Mittel, wenn auch insofern nothwendiges Mittel, als die ästhetische Würdigung nach meiner Ansicht nothwendig auf historischer Grundlage ruhen muß.

Man kann die Geschichte des Shakspeareschen Dramas in England in vier verschiedene Perioden eintheilen:

1) die Periode der Vergessenheit, von 1625 bis 1700.
2) die Periode des Französischen Geschmacks und der theatralischen Wiederbelebung. 1700 — 1765.
3) die Periode der philologischen Kritik. 1765 — 1800.
4) die Periode der historisch-ästhetischen Kritik und des romantischen Geschmacks. 1800 — 1840.

Ich habe bereits oben (S. 335.) die Gründe angedeutet, warum das Shakspearesche Drama schon seit 1612 vor der Ben-Jonsonschen Richtung und insbesondere vor Beaumont, Fletcher, Massinger u. A. in den Hintergrund zurücktrat. Es war nicht sowohl der höhere ästhetische Standpunkt oder die höhere künstlerische Bildung dieser Dichter, — denn obwohl Ben

Jonson darauf das größte Gewicht legte, so haben wir doch gesehen, wie weit seine Dichtungen von dem antiken Kunstideale und der formellen Vollendung des klassischen Dramas entfernt waren, und Beaumont, Fletcher, Massinger thaten in dieser Beziehung eher einen Schritt rückwärts als vorwärts, — es war vielmehr der Geist der neueren Zeit, der Kampf gegen die mittelalterliche und populäre Seite des Shakspeareschen Dramas, der Uebergang der Bühne aus einem National-Theater zum Hof-Theater, der die Ben-Jonsonsche Dichtung hob, die Shakspearesche unterdrückte. Der Geist der Nation zerfiel mehr und mehr in einen schroffen Gegensatz: die eine Seite bildete der Hof, der Adel und die höhere Geistlichkeit, die andre das Volk und insbesondere die höheren Schichten des Bürgerstandes mit der niederen Geistlichkeit, in denen der Puritanismus täglich tiefer Wurzel faßte. Jene hatte sich der Reformation im Sinne Heinrichs VIII, d. h. mehr vom politischen Gesichtspunkte aus angeschlossen: wie Heinrich VIII. die Kirchenverbesserung nur eingeführt hatte, um sich persönlich und politisch vom päpstlichen Joche zu befreien, so betrachtete jene ganze Seite die Reformation nicht als ein neues Princip des religiösen und sittlichen Lebens, sondern nur als eine äußere Modification der kirchlichen und politischen Zustände, durch welche die Herrschaft vom Papste an den König und die Bischöfe gekommen, von Rom nach London und Kanterbury verlegt worden; das Princip blieb im Wesentlichen dasselbe: Autokratie des Königs und des Bischofs, weltliche Macht, Glanz und Luxus, unterstützt von allen Mitteln geistiger Kultur, Aeußerlichkeit des Sinnes und Neigung zu raffinirtem Lebensgenusse. Diese Elemente waren es, welche, wie sie Rom selbst schon seit dem 15ten Jahrhundert gleichsam antikisirt hatten, so jene ganze Seite dem Alterthum und der klassischen Kunst zuführten. Zu dieser Seite bildete der Puritanismus den schroffsten Contrast. Er machte nicht nur Ernst mit der Reformation als einem neuen Lebensprincipe, sondern übertrieb zugleich dieses Princip und setzte im Grunde ein anderes an dessen Stelle, indem er sie aus einer Reformation in eine Revolution verkehrte. Er brach mit der ganzen Vergangenheit, und wollte die Gegenwart von vorn anfangen; sechszehnhundert Jahre sollten von der Tafel der Weltgeschichte weggestrichen werden; mit der Einfachheit des apostolischen Zeitalters

sollte eine neue Welt, eine neue Geschichte anheben: Selbstregierung der Gemeinde vermittelst des heiligen Geistes und damit republikanische Form des Staats war die nothwendige Consequenz dieses Princips, die ihm in dem aufstrebenden Mittelstande und in dem mit der lahmen Regierung der Stuarts unzufriedenen Volke eine Masse Sympathieen erwarb. Da der Puritanismus die ganze bisherige Geistesbildung über Bord warf und mit allem Geifer des Fanatismus gegen das Theater eiferte, so konnte die dramatische Kunst in dem großen Kampfe, der unter Carl I. ausbrach, nur auf die gegnerische Seite sich stellen. Von dem Geiste dieser Seite wurde sie daher auch in ihrer weiteren Entwickelung wesentlich influenzirt.

Die erste Folge dieses Einflusses und der Spaltung des ganzen Volksgeistes war, daß das Theater aufhörte ein allgemeines National-Theater zu sein. Ben Jonsons Masken, jene untergeordnete Dichtungsart, die seinem Geiste besonders zusagte und als deren Erfinder er insofern gelten kann, als er sie erst zu einem beliebten Modeartikel erhob, der bei Hofe und bei den Großen das ganze 17te Jahrhundert hindurch so gesucht war, daß er fast das eigentliche Drama verdrängte, waren in ihrer allegorischen Fassung, mit ihren gelehrten Anspielungen, ihren persönlichen Beziehungen und der Pracht der Kostüme und Scenerie, die sie erforderten, exclusiv aristokratisch, dem Geschmacke wie den Mitteln des Volkstheaters gleich unzugänglich. Obwohl nicht ohne Geist und Witz und einen gewissen poetischen Nimbus, der die besseren wenigstens umgab, waren sie doch im Wesentlichen bloße Schaustellung, Augen- und Ohrenweide, Spiele des geselligen Vergnügens, ohne jenen tiefen Ernst, den die ächte Kunst stets unter der Außenseite des Spiels und der Unterhaltung verbirgt. Sie brachten nicht nur den ersten Riß in die bisherige volksthümliche Gestalt und nationale Geltung des Dramas; sie bereiteten mit ihren eingelegten Gesängen und Tänzen nicht nur der Oper, diesem von Anfang an im Treibhause gelehrter, aristokratischer Bildung erwachsenen Kunstprodukte, die Stätte vor, sondern, indem sich in ihnen Ben Jonsons Manier von ihrer glänzendsten und verlockendsten Seite zeigte, riefen sie vornehmlich jenen Styl der Poesie hervor, den man mit Sam. Johnson den metaphischen nennen kann, wenn man unter Metaphysisch nicht bloß das Uebernatürliche, hinter der äußern Er-

scheinung Liegende, sondern auch das Wider- und Unnatürliche versteht. Dichter und Versemacher wie Suckling, Waller, Denham, Cowley, die gelegentlich auch Dramen schrieben und unter denen besonders der letztgenannte sich hoher Gunst bei den ästhetischen «Kavalieren» erfreute, übertrieben die gelehrte, künstliche, gesuchte Manier Ben Jonsons in der That bis zur Unnatur und Abgeschmacktheit. Waller und Denham suchten wenigstens zugleich die Sprache und Versbildung zu verfeinern; Suckling und Cowley sind dagegen in dieser Beziehung so nachlässig, wie nur ein Volksdichter sein kann, dafür aber desto mühseliger in künstlich verdrehten Gedanken, weit hergeholten und breit ausgetretenen Gleichnissen und geschraubter, mit gelehrten Reminiscenzen überfüllter Ausdrucksweise.

Dieser Geschmack, der in der Hof-Region bereits unter Carl I. Mode geworden, während auf dem Volkstheater Beaumont, Fletcher, Massinger, Ford, Shirley neben den Resten des alten populären Dramas herrschten, erreichte unmittelbar nach der Restauration seinen Höhepunkt. Das National-Theater war während und in Folge der Revolution zu Grunde gegangen. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren, während dessen die Theater zwar nur kurze Zeit gänzlich geschlossen waren, doch aber nur heimlich und mit Unterbrechungen ihre Vorstellungen mehr improvisirt als aufgeführt hatten, die aufgeregten politischen und religiösen Leidenschaften, die Umwälzung aller Verhältnisse, Bürgerkrieg und Königsmord und das eiserne Regiment eines Cromwell, — diese Umstände waren mächtig genug, um die alte Liebe und Gewohnheit theatralischer Belustigung im Volke zu verdrängen. Die Schauspielergesellschaften hatten sich aufgelöst, indem alle jüngeren Mitglieder, die das Schwert noch zu führen vermochten, dem Könige in den Krieg gefolgt, getödtet oder verstümmelt, die älteren während des Kampfes gestorben oder schwache Greise geworden waren. Kurz das Band, das seit Jahrhunderten das Volk mit der dramatischen Kunst verbunden hatte, war innerlich und äußerlich zerrissen, und die Folgezeit war nicht geeignet, es wieder anzuknüpfen. Die Nation, von der Last des Cromwellschen Despotismus wund gedrückt, jauchzte dem wiederhergestellten Königthume entgegen. Aber der Träger dieses Königthums war ein Stuart, ein Carl II, ein geistreicher, aber schwacher, lasterhafter Wüstling, der in

allen schlechten Eigenschaften sein Vorbild und seinen Bundesgenossen, den s. g. großen König von Frankreich, eben so weit übertraf, als er von dessen wenigen guten Seiten übertroffen wurde. Mit ihm blühte das Theater wieder auf, aber rein als Hof-Theater. Zwei Truppen, unter der Leitung Sir William Davenant's und Thomas Killegrew's, wurden durch ein Letter-Patent Carls II. von 1662 privilegirt, und spielten auf den einzigen beiden Theatern, die es bis 1695 in London gab, standen aber unter der autokratischen Oberaufsicht des Lord Chamberlain, natürlich also auch unter der Herrschaft des Hofgeschmacks. Dieser hatte sich während des langen Aufenthalts Carls II. in Frankreich dem dramatischen Style der Franzosen zugewendet, welcher, schon seit dem 16ten Jahrhundert nach klassischen Mustern sich bildend, eben damals in Corneille und Molière seine ersten Triumphe feierte. Dort hatte auch Davenant die durchgängige, regelmäßige Ausschmückung der Bühne durch verwandelbare Dekorationen, die bis dahin noch immer dem Englischen Volkstheater unbekannt waren, kennen gelernt, und führte sie zugleich mit der größeren Correktheit, deren er sich in seinen dramatischen Dichtungen befleißigte, auf das von ihm eröffnete Theater ein. Streben nach Französischer Correktheit, Einflüsse der metaphysischen Dichtart, und als Grundlage die Beaumont-Fletchersche Weise der Charakteristik und Composition bildeten die Elemente des dramatischen Styls, welcher seit der Restauration bis gegen Ende des Jahrhunderts vorherrschte. John Dryden, ein Verskünstler und Schönredner, dem es vornehmlich auf zierliche Sprache und s. g. schöne Gedanken ankam, mehr Lyriker als Dramatiker, in der Komödie langweilig und bis zur Gemeinheit schlüpfrig, in der Tragödie die leere Stelle des ächten Pathos mit Reflexionen, Sentenzengeklingel und gedrechselter Emphase ausfüllend, stets gefällig, aber auch stets Kraft- und Charakterlos; Thomas Shadwell, Drydens politischer und literarischer Gegner, aber keineswegs ausgezeichneter als er, ein gewandter Schnellschreiber, der vornehmlich Komödien verfertigte, sich Ben Jonson zum Muster genommen hatte und nach damaligen Begriffen zu verbessern suchte, ohne jedoch sein Vorbild zu erreichen; Nathaniel Lee, Shadwell's jüngerer und ihn gleichsam ergänzender Nebenbuhler, der seinerseits nur Tragödien meist aus antiken Stoffen arbeitete, ein Dichter von

größerer Begabung als Shadwell und Dryden, von poetischem Schwunge und drastischer Energie, der zwar vom Französischen Einfluß ziemlich unberührt, mehr an Shakspeare sich anschloß, dessen überreizte Phantasie aber nicht bloß in seinen Dichtungen, sondern auch in seinem Leben (— er brachte vier Jahre in Bedlam zu) mit seinem Verstande häufig durchging; und Th. Otway, der ausgezeichnetste von allen, dessen bessere Tragödien (**The Orphan** und **Venice Preserved**) den meisten Stücken Massingers, Beaumonts und Fletchers an die Seite gestellt werden können, ebenfalls noch im alt-Englischen, Shakspeareschen Style arbeitend, nur ohne Shakspeare's Größe und Energie, ohne Shakspeare's Sinn für organische Abrundung, und daher nicht selten matt, schwülstig und willkührlich, gleichsam der verweichlichte Massinger seiner Zeit wie Shadwell der korrigirte B. Jonson und Lee der tollgewordene Shakspeare, — diese vier waren neben Davenant, Killegrew und andern unbedeutenderen Geistern die Hauptrepräsentanten jenes Styls. An sie schlossen sich Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar an, die begabtesten und beliebtesten Lustspieldichter gegen Ende des Jahrhunderts, aber ganz erfüllt von dem frivolen, sittenlosen, wüsten Geiste, der vom Hofe Carls **II.** und seines Nachfolgers ausging, im hohen Grade geistvoll, witzig, lebendig, ausgezeichnet durch prägnante, Porträtartige, meist satirische Charakteristik, gewandte Führung der Aktion und wahrhaft drastische Behandlung des Dialogs, aber bis zum Eckel obscön, die frivolste Sittenlosigkeit mit schamloser Offenheit zur Schau stellend, kurz ohne allen Adel der Gesinnung, ohne allen Sinn für jene ideale Schönheit, welche allein die Kunst über das bloße Nachäffen der gemeinen Wirklichkeit erhebt. —

Kein Wunder, daß in einem solchen Zeitalter Shakspeare allgemach fast in Vergessenheit gerieth. Schon Miltons kleines Gedicht „**On Shakspeare**“ vom J. **1620** klingt wie ein Nachruf an die gesunkene, verkannte Größe Shakspeare's, und ist offenbar gedichtet im gerechten Unwillen über eine Zeit, die ihrem größten Dichter ein seiner würdiges Grabmonument verweigerte. Zwanzig Jahre später bemerkt James Shirley im Prologe zu seinem **1640** erschienenen Drama: **The Sisters**, daß Shakspeare, der einst so hochbeliebt gewesen, nur noch sehr wenige Freunde habe; und J. Tateham, ein unbedeutender Versemacher des me-

taphyſiſchen Styls, nennt ihn (in einem poetiſchen Enkomium zu R. Brome's **Jovial Crew or the Merry Beggars** 1652) „**the plebeian driller**“ (den plebejiſchen Zeitvertreiber). Denham (in ſeiner Ode auf den Tod Cowley's 1667) gedenkt zwar ſeiner in anerkennender Weiſe; er rühmt an ihm und Fletcher, daß ſie alle Gaben der Natur und des Witzes beſeſſen, an Spenſer und B. Jonſon, daß ihre Kunſt die langſamere Natur überholt habe; aber Cowley habe beides, Natur und Kunſt, in gleich hohem Grade beſeſſen, — alſo B. Johnſon wie Shakſpeare weit übertroffen! Der Verfaſſer der **Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage etc. Lond. 1699**, der Shakſpeare'n nur noch vom Hören-Sagen zu kennen ſcheint, erwähnt unter den Stücken, die im Zeitalter vor der Revolution gegeben wurden, nur **Heinrich IV**, Hamlet und Othello neben einer großen Maſſe von Dramen B. Jonſon's, Beaumont's, Fletcher's und Maſſinger's; und Dryden ſagt, daß ſeiner Zeit wenigſtens immer je zwei Stücke von Beaumont und Fletcher gegen Ein Shakſpeareſches aufgeführt worden. Das Stück, bei deſſen Darſtellung im Winter 1648 Schauſpieler und Publikum von Soldaten überfallen und auseinandergetrieben wurden, war Beaumont's und Fletcher's **Bloody Brother**; die Vorſtellung, mit der Davenant 1656 ſeine ſ. g. **Entertainments** in Routland-Houſe begann, war eine Oper im damaligen Style, d. h. eine zum Singſpiel erweiterte Maske, und das Drama, womit er nach der Reſtauration das Theater in Lincolns-Inn-Fields eröffnete, war eines ſeiner eignen Produkte: **The Siege of Rhodes**; 1662 begann die Truppe Killegrew's ihre Vorſtellungen in ihrem neuen Hauſe in Druly-lane mit Beaumont's und Fletcher's **Humorous Lieutenant**, und 1695 debütirte der berühmte Betterton als Direktor des Theaters in Lincolns-Inn-Fields mit Congreve's **Love for Love**. Man ſpielte alſo nach der Reſtauration wohl noch hier und da Shakſpeareſche Dramen, aber nicht bloß ſelten, ſondern was ſchlimmer war, meiſt nicht in ihrer originalen Geſtalt, ſondern in Umarbeitungen, die dem Geſchmacke der Zeit huldigten. So führt der Tatler, eine Zeitſchrift, an der Addiſon mitarbeitete, zwar gelegentlich einige Verſe aus Macbeth an, aber nur nach Davenant's verunſtaltender Umarbeitung; und N. Tate, der 1681 den Lear „**acted at the Duke's Theatre, revived with Alterations**“, herausgab, bezeichnet in der Dedication das Dri-

ginal als ein altes Stück, das ihm zufällig durch einen Freund bekannt geworden. Solche Umarbeitungen von mehr oder minder ungeschickter Hand erlitten in dem Zeitraum von 1665 bis 1740 die meisten Shakspeareschen Dramen. Davenant und Dryden begannen mit dem Sturm (1670 gedruckt); ihm ließ Davenant Maaß für Maaß, Viel Lärmen um Nichts, und Macbeth folgen (jene 1673, dieses 1674 gedruckt); Antonius und Cleopatra fiel 1677 in Sedley's, Timon von Athen 1678 in Shadwell's Hände; Tate machte außer dem Lear 1681 noch Heinrich VI. und Richard II, und 1682 Coriolan zu rechte; Cymbeline wurde in demselben Jahre von Durfey, Titus Andronicus 1687 von Ravenscroft, der Sommernachtstraum 1692 von einem Ungenannten, Zähmung einer Widerspenstigen 1698 von Lacy, Heinrich IV. und Richard III. 1710 von Betterton und Cibber bearbeitet und in Druck gegeben, u. s. w. Alle diese Umgestaltungen tragen im Wesentlichen denselben Charakter: man ließ nur die theatralisch wirksamsten Stellen im Ganzen unverändert stehen, suchte aber überall die vermeinten Härten der Sprache und des Versbaues auszumerzen, glättete und verwässerte das Starke, verzierte das Zierliche und verzärtelte das Zarte, brachte in die komischen Scenen noch einige Schlüpfrigkeiten mehr hinein, und suchte die Führung der Action durch Wegschneiden einzelner vermeintlicher Auswüchse oder durch Veränderung der scenischen Anordnung und des Ganges der Handlung correkter zu machen. Den Macbeth und den Sturm hatte Davenant sogar mit Musik, Gesängen und Tänzen verbrämt, und machte mit dieser barbarischen Verzierung, mit seinen s. g. Opern und Decorationen so viel Glück, daß es ihm gelang, die Truppe Killegrew's, welche ihm bisher den Rang abgelaufen, in der Gunst des Publicums auszustechen. So verstümmelt und verhunzt wurde der Nation gegen Ende des Jahrhunderts ihr größter Dichter wieder einigermaßen bekannt, und begann hier und da sich wieder einzelne Verehrer zu erwerben, die es sich dann wohl auch nicht verdrießen ließen, ihn im Original zu lesen.

Dryden wagte demgemäß die Behauptung: Shakspeare habe von allen neueren und vielleicht auch von allen älteren Dichtern den umfassendsten und größten Geist gehabt; er rühmte an ihm, daß ihm alle Bilder der Natur gegenwärtig gewesen und er sie mühelos und glücklich geschildert habe, daß er gelehrt von Natur,

der Brille der Bücher nicht bedurft habe, um sie zu lesen; und obwohl er sich nicht immer gleich bleibe, obwohl er zuweilen falsch und geschmacklos erscheine, und sein Witz oft in Plattheit, sein Ernst in Bombast ausarte, so sei er doch stets groß, wo sich ihm eine große Gelegenheit darbiete. Dagegen behauptete Thomas Rymer, der erste Englische Kritiker, der sich in seinen Abhandlungen (**The Tragedies of the last age, considered and examined by the practice of the Ancients 1678**, und **A short View of Tragedy, its original excellency and corruption with some Reflexions on Shakspeare etc. 1693**) weitläufiger über Shakspeare ausließ, daß jeder Affe sich besser auf die Natur verstehe und jeder Pavian mehr Geschmack besitze als Shakspeare, und daß in dem Wiehern eines Pferdes oder in dem Knurren eines Kettenhundes mehr Verstand, mehr lebendiger Ausdruck und mehr Menschlichkeit zu finden sei, als in Shakspeare's tragischem Pathos. Nach seinem Urtheile ist in Shakspeare's Dramen nicht weniger als Alles so elend, daß man sich nur verwundern muß, warum der Kritiker einen so erbärmlichen Dichter überhaupt seiner erhabenen Kritik würdigt. Gegen diesen lächerlichen Angriff einer fanatischen, vom blinden Vorurtheil für die Alten eingegebenen Kritik vertheidigten zwar John Dennis (**The impartial Critick or some Observations on Mr. Rymers late Book etc. 1693**) und Charles Gildon (**Miscellaneous Letters and Essays 1694**) den gemißhandelten Dichter ganz ernsthaft. Allein ihr Standpunkt ist im Wesentlichen derselbe. Sie werfen Rymern nur Uebertreibung aus Opposition gegen die Vergötterung Shakspeare's seitens seiner Verehrer vor, streichen an Shakspeare's Dichtungen allerlei vortreffliche Seiten heraus, den Reichthum an tiefen, sinnigen Sentenzen, Naturwahrheit, Originalität u. s. w.; allein in allem Wesentlichen, in Composition, Erfindung, Charakteristik, kurz hinsichtlich des dramatischen Styls stellen sie ihn ebenfalls tief unter die Alten. Gildon insbesondere behauptet: Shakspeare übe zwar einige dramatische Regeln mit solcher Virtuosität, daß man unwillkührlich von seinen Stücken fortgerissen werde; aber eben so viele verletze oder ignorire er. Daher seien seine Schönheiten unter einem Haufen von Schutt begraben, vereinzelt, zerstückelt, gleich den Trümmern eines verfallenen Tempels: die Harmonie des Ganzen fehle. Kurz Shak-

speare sei nicht correkt, nicht klassisch, weil er die Alten zu oberflächlich gekannt habe.

Es bedurfte indeß dieser kritischen Opposition gegen die Vergötterer Shakspeare's nicht; es waren ihrer ohne Zweifel noch sehr wenige, und die dramatische Kunst damaliger Zeit lief wenig Gefahr, zu sehr vom Geiste Shakspeare's angesteckt zu werden. Gegen Congreve's, Vanbrugh's u. A. Frivolitäten und Obscönitäten erließ zwar Jer. Collier 1697 sein von puritanischem Eifer lodernedes Pamphlet (**A short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage**); und obwohl Congreve und Vanbrugh, Dryden, Dennis u. A. mit Witz und Geschick ihre Sache vertheidigten, so trat doch die öffentliche Stimme im Allgemeinen auf die Seite des Angreifers. Allein die geistreiche Gemeinheit der Congreveschen Komödien wich nur, um der geistlosen Fadheit der Italienischen Oper und der kindischen Lust an glänzenden Decorationen und ausländischem Gesange und Tanze Platz zu machen. Gleichzeitig gewann der Französische Geschmack oder die Klassizität nach Französischem Zuschnitte so entschieden die Oberhand, daß er die trotz des Strebens nach Correktheit bis dahin beibehaltenen alt-Englischen Elemente, den Shakspeare-Beaumont-Fletcherschen Grundtypus des Dramas, völlig verdrängte. Dichter wie Nath. Lee und Thomas Southern, neben Lee der beste Tragiker der Zeit, arbeiteten ihm insofern in die Hände, als letzterer in Scenen vom höchsten tragischen Pathos komische Partieen so unvermittelt und dissonirend einmischte, daß sie schon darum stören mußten, und seine Komik außerdem nicht der tiefsinnige Shakspearesche Humor, sondern die gemeine Posse, die obscöne Farce war; Lee aber in seiner Excentricität das nachgeäffte Pathos Shakspeare's, die Gluth der Leidenschaft, die Größe und Fülle des stofflichen Inhalts, die Mannichfaltigkeit des Scenenwechsels, kurz, die meisten charakteristischen Eigenschaften des alt-Englischen Theaters zur Karikatur verzerrte. Dagegen empörte sich das feinere Gefühl, und wandte sich von diesen mißgestalteten Ausgeburten einer gesetzlosen Willkühr der Französisch-klassischen Regelmäßigkeit und Nüchternheit zu. Zugleich bildete die Regierung Wilhelms **III.** den Sinn der Engländer für das Praktische mehr und mehr aus; und die gegebene politische Freiheit hob mit Macht das Interesse für die Politik und die nationale Wohlfahrt. Seitdem ward allmälig jene praktische, kalte Verständigkeit, die Richtung auf das Nützliche,

auf den Comfort und das äußere Wohlverhalten das herrschende Element im Englischen Nationalcharakter. Ihr mußte natürlich das Französische Theater weit mehr zusagen, als die alt-Englische Bühne. Schon 1678 erschien Rymers **King Edgar or the English Monarch**, ganz nach Französisch-klassischem Muster gearbeitet, aber so langweilig, undramatisch und unpoetisch, daß es gar keinen Effekt machte. Die Uebersetzungen aus dem Französischen des Corneille, Racine, Deschamps, Molière und A. häuften sich indeß gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Dennis, Gildon u. A. verbreiteten durch ihre Kritiken und durch ihre eignen dramatischen Arbeiten die Meinung von der ästhetischen Alleingültigkeit des klassischen Dramas und der s. g. Aristotelischen Regeln. Addison's Cato (1713) endlich befestigte und vollendete, was sich bereits seit Ben Jonson's Catilina vorbereitet hatte. Nachdem dieses Stück bewiesen hatte, daß man im Englischen eben so gut die Action durch schöne lange Reden ersetzen, eben so langweilig moralisiren, eben so hohl-pathetisch und sentimental, eben so breit, frostig und unnatürlich in Sprache und Handlung, kurz eben so correkt sein könne als im Französischen, war die Herrschaft des Französisch-klassischen Styls auf lange Zeit gesichert. An die Stelle Beaumont's, Fletcher's, Dryden's ꝛc. traten die Tragödien Ambrose Philips', Aaron Hill's, J. Hughes', L. Theobald's, Thomson's u. A. und an die Stelle B. Jonson's, Shadwell's, Congreve's ꝛc. die Komödien Charles Johnson's, Fielding's, Cibber's u. A., die mehr oder minder in Molières Style gearbeitet waren. *) Man wird nicht behaupten können, daß dieser Wechsel ein günstiger war. Im Gegentheil, die Periode Otway's und Lee's, Dryden's, Shadwell's, Congreve's erscheint den dramatischen Produktionen des 18ten Jahrhunderts gegenüber wie ein reicher Nachsommer der Shakspeareschen Blüthezeit gegenüber dem öden Winter.

Dennoch war es gerade diese Zeit des dominirenden Französischen Geschmacks, in welcher der Ruhm Shakspeare's und die Theilnahme für seine Werke die entschiedensten Fortschritte machte.

---

*) Es versteht sich von selbst, daß im Fache der Komödie die Differenz des Styls nicht so stark hervortrat, da das alt-Englische Intriguen-Lustspiel und die Molieresche Komödie sich viel näher stehen als die Shakspearesche und die Racinesche Tragödie.

Perioden produktiver Armuth, Perioden der Reflexion und Kritik erzeugen nicht nur Nachahmung des Fremden, sondern meist auch ein Interesse an der eignen geistigen Vergangenheit, ein Zurückgehen auf frühere Perioden der Literatur. Addison's und Steele's anerkennende Kritiken Shakspeareſcher Stücke, die in der berühmten Addisonſchen Zeitschrift **The Spectator** erschienen, trugen wohl vorzugsweise dazu bei, dieſes Interesse in weiteren Kreiſen zu verbreiten. Ziemlich gleichzeitig gab Rich. Rowe, selbst ein beliebter Tragiker, dessen Incorrektheit zwar getadelt wird, und der in der That mehr Sinn für ächte Poesie (wie seine Vorliebe für Shakspeare beweist) als poetisches Talent besaß, aber durch die Eleganz seiner Diction und die fließende Anmuth seiner Verse gefiel, die erste selbstständige Ausgabe von Shakspeare's Werken heraus (**7 Vols. London 1709 — 10**). Bis dahin hatte man **1632**, **1664** und **1685** nur die Folio-Ausgabe von **1623** gedankenlos und mit immer zahlreicheren Druckfehlern wieder abgedruckt. Auch Rowe's Ausgabe ist zwar noch sehr mangelhaft. Denn er legte dabei den Text der letzten und schlechtesten Folio-Ausgabe von **1685** zu Grunde, und obwohl er in der Dedication an den Herzog von Somerset behauptet, die verschiedenen Editionen unter einander verglichen und daraus die richtigen Lesearten, so viel ihm möglich gewesen, hergestellt zu haben, so hat er dieß doch offenbar nicht gethan, sondern in der Meinung, es handle sich nur um Druckfehler, offenbar verdorbene Stellen nach Gutdünken verbessert. Diese Verbesserungen sind jedoch oft sehr glücklich, von feinem poetischem Takte eingegeben, und seine aus der Tradition gesammelten Nachrichten über Shakspeare's Leben bleiben immer höchst dankenswerth.

Die Unvollkommenheit der Roweſchen Ausgabe erkennend, faßte Pope den ehrgeizigen Entschluß, auch als Kritiker und Literar-Historiker seinen Namen zu verewigen und den unsterblichen Dichter durch eine unsterbliche Ausgabe seiner Werke zu verherrlichen. Diese Ausgabe erschien nach pomphaften Ankündigungen **1725** (in 6 Quartbänden, **1728**, **1766** und **1768** in verschiedenen Formaten wieder aufgelegt). Sie war indeß nichts weniger als unsterblich, sondern wurde sehr bald von der Theobaldschen verdrängt. Denn Pope hatte in seiner dichterischen Genialität — wie er selbst wenigstens hinterdrein zu verstehen gab — die Vergleichung der älteren beiden Folio-Ausgaben unter ein-

ander und mit den damals bekannten alten Quart-Ausgaben nur äußerst flüchtig und unvollständig angestellt, in vielen Fällen willkührlich geändert und überhaupt an den Shakspeareschen Stücken nach seinem Geschmacke herumgebessert, Vieles dagegen, was der kritischen Wiederherstellung bedurfte, unberührt stehen lassen, wie ihm L. Theobald (in seinem **Shakspeare Restored or a Specimen of the many Errors as well committed as unamended, by Mr. Pope etc. Lond. 1726**) unwiderleglich nachwies. Gleichwohl war eine Ausgabe Shakspeare's von Pope ein Ereigniß. Denn Pope stand damals im Zenith seines Dichterruhmes; er galt für den ersten Englischen Dichter der Zeit, ja Voltaire erklärte ihn für den größten lebenden Dichter aller Nationen. Sein Name mit dem Shakspeare's vereinigt, warf daher einen Glanz auf den letzteren, der ihn über den engen Cirkel von Gelehrten, Kritikern und Schöngeistern hinaus erst in weiteren Kreisen bekannt machte. Pope war es auch, der, wie oben schon bemerkt, in Verbindung mit dem Grafen Burlington, Dr. Mead und Martin durch öffentliche Unterzeichnung die Kosten für das Denkmal, das Shakspeare'n 1741 in der Westminster-Abtei errichtet ward, zusammenbrachte. Kurz Pope, kann man sagen, hat den Grund gelegt zu der allgemeinen nationalen Verehrung, mit der jetzt der Name Shakspeare's, so weit die Britische, und wir können hinzufügen, die Deutsche Zunge reicht, genannt wird, — ein Verdienst, das schwerer in's Gewicht fallen dürfte als seine leichten Verse und seine eben so leichten Gedanken.

Nichts desto weniger war man noch weit entfernt, Shakspeare's Genius recht zu verstehen und zu würdigen. In seinem **Essay on Criticism** gedenkt Pope mit bereitwilligem Lobe Dryden's, Denham's, Waller's u. A., aber mit keinem Worte Shakspeare's. Jenes Lob und dieses Schweigen bezeichnet klar genug den Standpunkt seines ästhetischen Urtheils. In der Vorrede zu seiner Ausgabe ertheilt er daher zwar den Shakspeareschen Dramen die größten Lobsprüche, aber der Refrain ist stets: Shakspeare ist nicht correkt, nicht Französisch, nicht klassisch; er hat fast eben so große Mängel als Schönheiten, seine Stücke sind planlos oder doch nur höchst mangelhaft und unregelmäßig construirt; er hält Tragisches und Komisches eben so wenig auseinander, als er die verschiedenen Zeitalter und Nationen, in denen seine Stücke spielen, unterscheidet; die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit

verletzt er in jeder Scene u. s. w. Diese Mängel sollen zwar zum Theil auf Rechnung des schlechten Geschmacks seines Zeitalters, des mangelhaften Zustands der damaligen Bühne und seiner Unbekanntschaft mit den kritischen Regeln, zum Theil auf Rechnung der Herausgeber seiner Werke kommen. Allein in diesen Entschuldigungen spiegelt sich nur der Dünkel Pope's und seiner Zeit ab, die noch immer weit über dem Shakspeareschen Zeitalter zu stehen wähnte. Daraus erklärt sich auch die Dreistigkeit, mit der Pope die Shakspeareschen Dichtungen corrigirte, eine Dreistigkeit, die sich die unmittelbar folgenden Herausgeber wo möglich in noch höherem Grade zu Schulden kommen ließen. Lewis Theobald, dessen Ausgabe 1733 (in 7 Bänden, später vielfach wiederholt) erschien, verglich zwar wirklich mit anerkennenswerther Sorgfalt die älteren Editionen sowohl der Folio- Ausgabe wie der verschiedenen Quart-Ausgaben. Allein theils hatte er nicht alle Quart-Ausgaben vor sich, und schlug die Zuverlässigkeit der ersten Folio-Ausgaben zu hoch an, theils besaß er, obwohl er sich seiner Belesenheit ausdrücklich rühmt, weder historische noch literarische Kenntniß genug, um seinem Geschäfte vollkommen gewachsen zu sein, theils endlich hatte er, wie Pope, nicht Respekt genug vor dem Worte des Dichters, den er bearbeitete. Und da ihm außerdem Scharfsinn und poetischer Geschmack nicht in allzuhohem Maaße zu Theil geworden, so geschah es nur zu oft, daß er Stellen, die er nicht verstand, oder aus sonst einem Grunde für verdorben hielt, änderte und seine Correkturen ohne Weiteres in den Text aufnahm. Noch toller trieben es in dieser Beziehung Sir Thomas Hanmer und Pope's Freund und Verehrer, der Bischof Warburton. Jener, der Herausgeber der s. g. **Oxford-Edition** (einer äußerlich glänzend ausgestatteten Ausgabe in 6 Quartbänden, zuerst 1744 erschienen, wiederholt 1770—1), legte Pope's und Theobalds Text zum Grunde, verbesserte denselben aber theils durch zahlreiche Conjekturen, die er überall anbrachte, wo ihm eine Stelle dunkel oder mangelhaft schien, theils durch Einschaltung einer Menge von Füll- und Flickwörtern, um überall eine ganz correkte Versification herzustellen, in einem Maaße, daß man nicht mehr Shakspeare, sondern einen «modernen Silbenzähler» à la Pope oder Dryden vor sich zu haben glaubte. Und Warburton, obwohl er schonungslos gegen Theobald und Hanmer zu Felde zieht, und

obwohl er frei ist von der Manie, das Shakspearesche Versmaß durchweg rein und correkt zu machen, verfuhr doch in seiner (1747 in 8 Bänden erschienenen, auf den Popeschen Text gegründeten) Ausgabe im Uebrigen gerade eben so wie Hanmer, und conjekturirte überall frisch darauf los, wo ihm etwas dunkel oder unschön schien.

Derselbe Dünkel spiegelt sich in den oft höchst freien, rücksichtslos beschneidenden und ändernden Umarbeitungen ab, in denen nicht nur die Shakspeareschen Stücke auf die Bühne gebracht wurden, sondern die man sogar neben den neuen Ausgaben der Originale in Druck zu geben wagte. So erschien der Kaufmann von Venedig auf dem Theater von Lincoln's-Inn-Fields (1701 gedruckt) in einer Umarbeitung von Lord Landsdowne, mit Musik und andern Flittertand aufgeputzt, mit einer musikalischen Maske: Peleus und Thetis und einer Festmahls-Scene bereichert, in welcher der Jude an einem besondern Tische speisend, seiner Geliebten, dem Gelde, ein Hoch ausbringt, der Charakter Shylocks zum Clown des Stücks herabgewürdigt, kurz das Ganze so verdorben, daß man nicht begreift, wie es in dieser Gestalt nicht nur Beifall finden, sondern sich Jahrzehnde lang auf der Bühne erhalten konnte. In ähnlichem Sinne wurde von Gildon Maaß für Maaß umgestaltet und mit musikalischen „Entertainments" ausgestattet (gedruckt 1700). Und nicht viel besser waren die Umarbeitungen von Richard III. durch Cibber (1700), der lustigen Weiber von Windsor durch Dennis (1702), des Sommernachtstraums durch Leveridge (1716), des Coriolan durch Dennis (1721), Wie es Euch gefällt durch Ch. Johnson (1723), des Julius Cäsar durch den Herzog von Buckingham (1722), der Zähmung einer Widerspenstigen durch Worsdale (1736), Viel Lärmen um Nichts durch J. Müller (1737), des König Johann durch Cibber (1744), des Sommernachtstraums von Lampe (1745), u. A. m. Der Herzog von Buckingham z. B. hatte aus dem Julius Cäsar zwei Tragödien ganz nach antikem Zuschnitt, mit Chören ꝛc., gemacht. Worsdale's Bearbeitung der Zähmung einer Widerspenstigen (A Cure for a Scold) war ein Vaudeville, und Lampe hatte den Sommernachtstraum (unter dem Titel: The Fairies) zu einer Oper im damaligen Style zugestutzt.

In einem etwas andern Sinne ging Garrick an die Umarbeitung oder Veränderung Shakspearescher Dramen. Er ver-

dankte seinen ersten Ruhm als großer Schauspieler (1741) der Rolle Richards III. Er kannte also ohne Zweifel die große theatralische Gewalt, welche die Shakspeareschen Stücke, von guten Schauspielern dargestellt, ausüben. Er suchte sie daher, wie schon sein großer Vorgänger Betterton gethan, auf der Bühne wieder einzubürgern. Dieß gelang ihm auch, aber nur dadurch, daß er sie mehr oder minder umarbeitete und durchgängig von den freien Scherzen reinigte, welche die bereits beginnende Prüderie der Engländer nicht mehr ertragen mochte, und welche zum Theil allerdings entbehrt werden können, weil sie eben nur die Sitten des Zeitalters der Elisabeth abspiegeln. Einige jener Umarbeitungen sind durch den Druck veröffentlicht worden. Man sieht daraus, wie rücksichtslos selbst Garrick mit den Meisterwerken Shakspeare's umsprang. So schnitt er in Romeo und Julie (1750) Romeo's Leidenschaft für Rosalinde ohne Weiteres weg, und gab dem Schlusse jene gesucht-pathetische Pointe, welche die Novelle des Bandello hat, indem er Julia erwachen ließ, bevor Romeo an dem genommenen Gifte verschieden. Den Sturm (1756) stattete er mit Gesängen aus und schuf ihn zu einer Art Oper um. In demselben Jahre erschien unter dem Titel **Catharine and Petrucchio** seine Bearbeitung der Zähmung einer Widerspenstigen, in welcher das Stück durch Wegschneiden, Versetzen und Zusammenziehen mehrerer Scenen zu einer dreiaktigen Farce zusammengeschmolzen erscheint, und in ähnlicher Art behandelte er das Wintermährchen (1758) und den Sommernachtstraum (1763). Nur Cymbeline (1761) und Hamlet (1771) kamen etwas besser fort. —

Trotz dieser theatralischen Wiederbelebung der Shakspeareschen Dramen, trotz der weiter und weiter sich ausbreitenden literarischen Bekanntschaft mit ihnen, trotz des Shakspeare-Jubiläums, das, von Garrick veranstaltet, am 6—8ten September 1769 mit großem Pomp und allgemeinem Enthusiasmus zu Stratford gefeiert und zum Theil in London wiederholt ward, ist von den Wirkungen des Shakspeareschen Genius auf die dramatische Poesie der Zeit wenig zu spüren. Kaum daß sich in Henry Brooke (geb. 1720, † 1783), in Einem unter Dutzenden von dramatischen Dichtern, ein wesentlicher Einfluß des Studiums Shakspeare's nachweisen läßt. Ihm wird von den damaligen Kritikern Mangel an Correktheit der Composition, an Flüssigkeit und

Eleganz (Glätte) der Sprache vorgeworfen; aber seine Diction ist kraftvoll und kühn, seine Composition zwar mangelhaft, aber in seinen besseren Stücken (**The Earl of Westmoreland 1741, The Earl of Essex 1760**) unendlich dramatischer als in den meisten französirenden Produkten seiner Zeitgenossen, sein Geist, durch patriotische Gesinnung und edlen Freiheitsdurst gehoben, hat Etwas von dem männlichen, historisch großen Sinne Shakspeare's. Allein er steht in seiner Zeit ziemlich eben so einsam da wie Milton in der seinigen. Im Ganzen begann mit der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts auch in England, wiederum durch Französischen Einfluß vermittelt, theils der Geschmack für die s. g. **Petites Pièces**, theils das bürgerliche, moralisirende, sentimentale Schau- und Trauerspiel mit dem Melodrama und dem Vaudeville oder der **Ballade-Opera** herrschend zu werden, aufgebracht durch Leute wie George Lillo (ein Juwelier von Profession, dessen bürgerliches Trauerspiel «George Barnwell» schon **1631** erschien und Furore machte) und ausgebildet durch Dichter wie Edward Moore (dessen „**Gamester**" alle weinerliche Sentimentalität der Iffland'schen Stücke zusammengenommen noch überbietet), R. Cumberland, Th. Hull, J. W. Richardson, Hugh Kelly, M. G. Lewis, Fr. Reynolds u. A., während Rich. Brinsley Sheridan, der bedeutendste Dramatiker der Zeit, das Congreve'sche Lustspiel, nur ohne dessen Obscönitäten, gleichsam in verbesserter, den Sitten und Interessen des Zeitalters angepasster Gestalt wiederherstellte. —

Von wie großem Einfluß noch immer der Französische Geschmack war, zeigt am besten die Kritik und Charakteristik des Shakspeare'schen Dramas, welche der berühmte Samuel Johnson seiner Ausgabe der Werke Shakspeare's vorsetzte, und welche seitdem in die meisten späteren Ausgaben übergegangen ist. S. Johnson, obwohl von der moralisirenden Tendenz des bürgerlichen Schauspiels angesteckt, obwohl bis zur Philisterhaftigkeit nüchtern und verständig, war im Gebiete der Aesthetik und insbesondere der Poetik doch unbestritten der ausgezeichnetste Englische Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts: von der Erscheinung seiner Ausgabe haben wir daher oben eine neue Epoche der Geschichte des Shakspeare'schen Dramas datirt. Seine Kritiken zeugen nicht nur von gründlichem Verstande, sondern auch von einem geheimen poetischen Sinne, der für gewöhnlich in einer seiner Herzenskammern

versteckt, zuweilen hervorbricht und dem räsonnirenden Verstande ein Schnippchen schlägt. Dennoch kann auch er noch nicht ganz von dem unglücklichen Begriffe der s. g. Correktheit sich losmachen; und wenn er dieß Vorurtheil, aus dem so viel Tadel gegen Shakspeare abgeflossen, auch zum Theil überwunden hat, so ersetzt er doch gleichsam das Fehlende theils durch den schiefen Gegensatz zwischen Natur und Kunst, in den er Shakspeare gegen die Alten stellt, theils durch den Zweck der moralischen Besserung und Belehrung, den er dem Drama in die Schuhe schiebt. Von diesen Gesichtspunkten aus rühmt er Shakspeare'n als den Dichter der Natur par excellence, als den treuesten Spiegel der Sitte und des Lebens, der die Natur, welche die Alten zur Kunst verschönerten, rein und unverfälscht abspiegele, rühmt er, daß sich aus seinen Werken ein System „of civil and oeconomical prudence" zusammenstellen lasse, rühmt er die Verschiedenartigkeit seiner Charaktere und die Mannichfaltigkeit der Leidenschaften, die er entfalte, rühmt er das allgemein-Menschliche an seinen Personen, das ihm mehr gelte als das zufällig-Nationale und Temporäre, rühmt er die Macht, die er über die Gemüther ausübe und durch die er uns zwinge, zu lachen oder zu weinen oder still zu sitzen in ruhiger Erwartung, wie er es befehle. Aber von denselben Gesichtspunkten aus bringt er auch allerlei Tadel gegen Shakspeare zu Markte, der mehr oder minder unbegründet ist. Sein Hauptfehler soll sein, daß er die Tugend den Verhältnissen, der Convenienz aufopfere, und um so viel mehr zu gefallen als zu belehren trachte, daß es scheine, als schreibe er ohne allen moralischen Zweck. Es lasse sich zwar auch ein System der Ethik aus seinen Werken ziehen; aber seine sittlichen Vorschriften und Ariome flössen gleichsam nur zufällig aus seiner Feder, die poetische Gerechtigkeit, die er übe, sei nicht genau genug, u. s. w. Seine Plane ferner seien oft so leichtfertig entworfen, daß sie die oberflächlichste Reflexion verbessern könne, und so sorglos durchgeführt, daß er nicht immer seine eigne Absicht klar in's Auge gefaßt zu haben scheine; namentlich sei der Schluß vieler seiner Stücke offenbar vernachlässigt, und die Katastrophe entweder unwahrscheinlich eingeleitet oder unvollkommen ausgeführt. Sodann kommen die bekannten Vorwürfe, daß er auf Zeit- und Ortsbestimmung nicht gehörig achte, den Hektor von Aristoteles sprechen lasse und Theseus mit Oberon und Titania zusammenstelle ꝛc. In seinen

komischen Scenen sei er selten „successful", seine Scherze seien meist plump, und sein Witz frivol. Im Tragischen aber, — zu dem er, wie auch Rymer behauptete, von Natur weniger geneigt und befähigt gewesen, — werde er, jemehr er seine Erfindung aufstachele oder seine Fähigkeiten anstrenge, um so schwülstiger, niedriger, langweiliger und dunkler. Seine Weise zu erzählen, sei affektirt-pomphaft, breit und weitschweifig, seine ausgearbeiteten Reden (set speeches) meist kalt und schwach, — for his power was the power of nature, — und seine besten, zartesten, rührendsten Stellen verderbe er gern durch irgend einen müßigen Einfall oder eine verächtliche Zweideutigkeit u. s. w. Von diesen Principien aus beurtheilt Johnson in seiner Ausgabe auch die einzelnen Shakspeareschen Stücke. Dennoch ist seine Kritik als Epochemachend anzusehen. Denn Johnson war der Erste in England, der es wagte, Shakspeare'n wegen der Mischung des Tragischen und Komischen in seinen Stücken und wegen seiner Vernachlässigung der s. g. Einheiten des Orts und der Zeit zu vertheidigen. In diesem Punkte traf er, auch der Zeit nach, mit Lessing zusammen, der wenige Jahre früher seine ersten gewaltigen Geschosse gegen die Herrschaft des Französischen Geschmacks in Deutschland zu schleudern begann. Johnson's Apologie ist zwar nicht überall glücklich zu nennen: die Mischung des Tragischen und Komischen rechtfertigt er bloß darum, weil sie ganz der Natur gemäß sei, und hinsichtlich der Aristotelischen Regeln behauptet er, die Einheit der Handlung habe Shakspeare, wenn man von seinen historischen Stücken absehe, gut genug beobachtet; diese aber sei die Hauptregel, ihre Beobachtung allein unerläßlich, die Einheiten des Orts und der Zeit dagegen seien von geringerem Werthe, nicht wesentlich für ein regelmäßiges Drama, den edleren Schönheiten der Mannichfaltigkeit und der Belehrung aufzuopfern ꝛc. Johnson traf daher zwar keineswegs den Punkt, um den es sich handelte, das grobe Mißverständniß der Aristotelischen Regeln, das dem Französischen Drama zu Grunde lag; — diese aufzudecken, war seinem großen Deutschen Zeitgenossen vorbehalten. Gleichwohl bekämpft er mit treffenden Gründen das thörichte Vorurtheil, als seien die Einheiten des Orts und der Zeit unverbrüchliche Gesetze, weil das Drama nur, wenn es auch äußerlich glaubhaft, der Wirklichkeit entsprechend erscheine, eine Wirkung auf die Zuschauer ausüben könne. Jedenfalls spricht

sich in seiner Vertheidigung mehr Selbstständigkeit des Urtheils und ein höherer ästhetischer Sinn aus als man bis dahin zu Shakspeare's Dichtungen mitzubringen pflegte. Und wenn sie auch zunächst wenig oder gar keine Wirkung hervorbrachte, — wie die mancherlei Angriffe zeigen, die Johnson deshalb erfuhr; — wenn auch der Französische Geschmack zu tief eingewurzelt war, um auf Einen, mit so unsicherer Hand geführten Streich zu fallen, — stimmte doch selbst ein Hume (**Hist. of England. 1767. VI, 131**) noch ganz in das alte, Französische Lied ein, — so erscheint doch Johnsons Versuch wie das erste Grauen des Morgens, das einen schöneren Tag des ästhetischen Sinnes und der poetischen Literatur der Engländer vorherverkündigte.

Aber nicht bloß in Beziehung auf die ästhetische Beurtheilung, sondern auch in Beziehung auf die literar-historische Behandlung der Shakspeareschen Werke beginnt mit Sam. Johnson eine neue Epoche. Die Art und Weise, in der bis dahin die Herausgeber Shakspeare's verfuhren, war, wie gezeigt, durchgängig inficirt von der Sucht, ästhetisch zu bessern, ihren Dichter durch Correkturen correkter zu machen; es war bei weitem mehr der Standpunkt einer (noch dazu falschen) ästhetischen, als einer literar-historischen Kritik, von dem man ausging. Mit Sam. Johnson drehte sich dieß Verhältniß um. Von ihm und seinen unmittelbaren Zeitgenossen, Capell und Steevens, ist die philologisch-kritische Periode der Shakspeare-Literatur zu datiren. Johnson selbst in seiner, von ihm allein besorgten Ausgabe (**8 Vols. Lond. 1765**) bahnt diese Periode zwar nur erst an: seine Principien sind besser als deren Ausführung. Denn er klagt selbst darüber, daß er von den alten Quartausgaben keineswegs aller habe habhaft werden können; und obwohl er in den Text verhältnißmäßig nur selten und vorsichtig bloße Conjekturen aufnimmt, so hat er doch immer noch zu viel geändert und geflickt, oft aus ganz subjektiven Gründen. Allein was er begonnen, setzten Capell und Steevens, die gleichzeitig mit ihm und unabhängig von einander eine Ausgabe der Shakspeareschen Werke vorbereitet hatten, mit besserem Erfolge fort. George Steevens veröffentlichte schon 1766 die «**Twenty of the Plays of S., being the whole Number printed in Quarto etc.**, wodurch er den späteren Herausgebern ihr Geschäft wesentlich erleichterte; und Edward Capell's «**Mr. William Shake-**

speare, his Comedies, Histories, Tragedies set out by himself in Quarto etc.» erschien nur zwei Jahre später (Lond. 1768. 10 Vols.). Diese Ausgabe ist ganz nach denselben Grundsätzen gearbeitet, nach denen die Philologen damals die alten Klassiker zu ediren pflegten. Der Text, nach den älteren Quart-Ausgaben und der ersten Folio-Ausgabe mit minutiöser Sorgfalt hergestellt, enthält nur da Conjekturen, wo diese beiden Quellen keine Hülfe gewährten. Dennoch ist Capells Ausgabe in mancher Hinsicht noch sehr mangelhaft, theils weil er in das entgegengesetzte Extrem verfiel und mit pedantischer Aengstlichkeit an den Lesarten der Quart-Ausgaben klebte, theils weil es ihm an gründlicher literar-historischer und geschichtlicher Kenntniß des Shakspeareschen Zeitalters fehlte, und er in Folge dessen zwischen den einzelnen Quart-Ausgaben (die von sehr verschiedenem Werthe sind) keinen Unterschied zu machen verstand.

Diese Fehler verbesserte zum Theil schon Steevens in seiner mit Johnson zusammen veranstalteten, aber von ihm vornehmlich ausgearbeiteten Ausgabe, die 1773 zuerst erschien. Der Text ist zwar hier im Allgemeinen der Capellsche, weil er nach denselben Principien gebildet worden. Dennoch kann man Steevens' Ausgabe correkter nennen, theils weil er jene Principien mit mehr Urtheil anwandte, theils weil er vermöge seiner größeren literar-historischen Gelehrsamkeit nach Parallel-Stellen aus gleichzeitigen Schriftstellern den Text der alten Ausgaben zu reinigen und die gewählte Lesart besser zu rechtfertigen und resp. zu erklären vermochte. In der zweiten Auflage dieser Steevens-Johnsonschen Edition (1778) sind bereits nicht weniger als 47 verschiedene Autoren namhaft gemacht, von denen erläuternde und kritische Bemerkungen aufgenommen worden, — ein Beweis, mit welchem Eifer damals von Meistern und Gesellen an der Shakspeare-Literatur gebaut ward. Unter ihnen finden sich neben Tyrwhit und Farmer auch schon Malone's, Reed's, Warton's u. A. Namen. Tyrwhit hatte bereits 1766 seine gelehrten **Observations and Conjectures upon some Passages of S.**, und Farmer 1767 seinen berühmten **Essay on the Learning of S.** herausgegeben.

Ich übergehe die Ausgabe des Buchhändlers Bell: **S. Plays, as they are now performed at the Theatres Royal in London, regulated from the Prompt Book of each House etc.**

(8 Vols. Lond. 1774.), obwohl sie insofern interessant ist, als sie zeigt, wie verstümmelt und verunstaltet noch immer die Shakspeareschen Schauspiele in Drury-lane und Conventgarden aufgeführt wurden: ich habe oben bereits einige Beispiele von der Art ihrer theatralischen Behandlung beigebracht, und in literar-historischer Beziehung ist die Bellsche Ausgabe ohne Werth. Eben so unbedeutend sind die Ausgaben von Ayscough (1784), Jos. Rann (Oxford 1786), und eine andere Ausgabe Bell's (20 Vols. 1788), in der er den Johnson-Steevens'schen Text zum Grunde legte. Literar-historisch wichtig ist erst wieder Malone's Ausgabe (10 Vols. 8vo. Lond. 1790. 2te Aufl. 16 Vols. 12mo. Dublin 1794). Edmund Malone verfolgte mit gleich großem Eifer, Fleiß und Ausdauer die philologisch-kritische Richtung Johnson's und Capell's und die damit combinirten literar-historischen Bestrebungen seines Freundes Steevens, mit dem er in schöner Gemeinsamkeit arbeitete. Seine Ausgabe beruht auf einer neuen sorgfältigen Collation der besten Quart-Ausgaben unter einander und mit den beiden ersten Folio-Ausgaben. Danach ist der Text revidirt, und obwohl Malone's Urtheil über den Werth der verschiedenen Quartausgaben nicht immer das rechte ist, obwohl ihm auch noch immer nicht alle noch vorhandenen Quart-Ausgaben zu Gebote standen, so gelang es ihm doch, die Herstellung des durch die Ungunst der Verhältnisse so vielfach mißhandelten, unsicheren Textes wieder um einen Schritt weiter zu fördern. Zu diesen kritischen Verdiensten gesellen sich die Ergebnisse ausgebreiteter literar-historischer Forschungen. Malone's Ausgabe enthält den ersten anerkennenswerthen Versuch, die chronologische Ordnung der Shakspeare'schen Stücke zu bestimmen; sie giebt die erste beachtenswerthe Kritik der oben angeführten Dramen von zweifelhafter Aechtheit, namentlich eine längere Abhandlung über die drei Theile Heinrichs VI.; sie enthält endlich eine mit vielen neuen Resultaten bereicherte Skizze der Geschichte des Englischen Theaters und eine Abhandlung über das Verhältniß Shakspeare's zu B. Jonson; auch die erläuternden und verbessernden Anmerkungen der verschiedenen Ausleger sind in zweckmäßiger Auswahl zusammengestellt. Malone's Bemühungen, mit Eifer fortgesetzt, erwarben sich die verdiente Anerkennung aller Urtheilsfähigen. Sie würden noch mehr Effekt gemacht haben, wenn er sich frei gehalten hätte von der Sucht

zu zweifeln, zu mäkeln und seinen Vorgängern zu widersprechen, und wenn seine Urtheile nicht an einer inneren Unsicherheit und Zusammenhangslosigkeit gelitten hätten, die zum Widerspruch anreizt und zur Vorsicht beim Gebrauch seiner Schriften ermahnt. Es war daher keineswegs überflüssig, daß bereits drei Jahre später die vierte von Steevens allein mit neuem angestrengtem Fleiße gearbeitete Auflage der Johnson-Steevensschen Ausgabe (**15 Vols. Lond. 1793.**) erschien, welche zugleich, theils oponirend, theils zustimmend, durchgängig Rücksicht nimmt auf die Resultate der Maloneschen Kritik und Forschung. Diese Ausgabe zusammen mit der Maloneschen verdiente in vieler Beziehung den vielsagenden Ruhm, von den späteren Editoren bei ihren Arbeiten zu Grunde gelegt zu werden. Dieß ist denn auch bis auf Collier hin fast durchgängig geschehen: alle die mannichfaltigen Ausgaben von 1793 — 1842 enthalten nur einzelne, mehr oder minder erhebliche Verbesserungen und Zusätze; namentlich giebt **Malone's Edition by James Boswell (21 Vols. 1821)**, die nach ähnlichen Grundsätzen wie Reed's Bearbeitung der Steevens-Johnsonschen Ausgabe (**21 Vols. 1813**) zusammengetragen ist, den aufgesammelten kritischen, commentatorischen und literar-historischen Apparat in möglichster Vollständigkeit. Unter allen diesen Editoren verdient daher nur Alexander Chalmers, der Verfasser der Biographie Shakspeare's, der ersten vollständigen nach Rowe, die seitdem von den meisten späteren Herausgebern aufgenommen oder benutzt worden ist, einer ehrenden Erwähnung. Seine Ausgabe erschien zuerst 1805 in 9 Theilen (wiederaufgelegt 1823), und zeugt von eben so gründlicher Gelehrsamkeit als selbstständigem Forschergeiste und feinem kritischem Urtheil.

Mit den literar-historischen Forschungen Steevens', Tyrwhit's, Farmer's, Ritson's, Malone's u. A. erwachte und verband sich das Streben, die Reste des alt-Englischen Dramas vor dem ferneren Untergange zu retten. Schon 1744 hatte der Buchhändler R. Dodsley, selbst dramatischer Dichter, dessen Werke Pope hochschätzte, eine Sammlung von älteren Dramen des 17ten Jahrhunderts aus den einzelnen seltenen Drucken, in denen sie dem Ruin entgegengingen, zusammengestellt und veröffentlicht (**A select Collection of Old Plays etc. 12 Vols. Lond. 1744**). Diese Sammlung, ursprünglich bloß zum Ver-

gnügen des Herausgebers angelegt, litt an den Mängeln einer ungeübten Kritik und jener Planlosigkeit, welche gewöhnlich mit dem bloßen Dilettantismus verbunden zu sein pflegt. 1780 veranstaltete daher J. Reed eine neue Ausgabe derselben, in welcher er jene Fehler zu verbessern suchte. Er entfernte 12 Stücke, theils weil sie um jene Zeit (in einer damals erschienenen Ausgabe von Massingers Werken) besonders abgedruckt worden, theils weil ihr Anspruch, aufbewahrt zu werden, nur sehr gering war, und nahm statt ihrer 10 andre auf, welche dem Zeitalter Shakspeare's näher standen und ein besseres Recht auf Fortdauer besaßen (aus ähnlichen Gründen vertauschte der Herausgeber der neusten Ausgabe von 1825 wiederum vier Stücke mit vier andern). Auch setzte Reed die Dodsleysche Skizze der Geschichte des Englischen Theaters vom Zeitalter der Revolution, mit dem sie schloß, bis zum J. 1776, in welchem Garrick die Bühne verließ, fort. Um dieselbe Zeit erschien Warton's **History of English Poetry from the Close of the eleventh to the Commencement of the eighteenth Century (3 Vols. 4to Lond. 1774—81)**, in welcher zwar Shakspeare und die dramatische Poesie etwas stiefmütterlich behandelt sind, die aber durch ihre gründliche Gelehrsamkeit, durch Analysirung der vornehmsten Werke und Einschaltung von Proben daraus, ganz geeignet war, das Urtheil zu berichtigen und das Bewußtsein der Nation über ihre literarischen Schätze aufzuklären. An diese Arbeiten schloß sich Malone's **Historical Account of the English Stage**, dessen oben gedacht worden, und Th. Percy's **Essay on the Origine of the English Stage, particularly the historical Plays of S. (1793)**, ergänzend und berichtigend an.

Bald nach dem Erscheinen von Johnson's Kritik nahm auch die ästhetische Betrachtungsweise der Shakspeareschen Dramen eine andre Richtung. William Richardson erörterte in seiner **Philosophical Analysis and Illustration of some of S. dramatic Characters (Lond. 1774)** den Charakter einiger Shakspeareschen Hauptfiguren (Macbeth, Hamlet, Jaques und Imogen) mit Scharfsinn und psychologischem Takte, obwohl in einer breiten, moralisirenden Weise. Dieser erste Versuch, Shakspeare's Art der Charakteristik an der Lebensfülle, der Einheit und Ganzheit, der ethischen Tiefe und psychologischen Consequenz seiner dramatischen Charaktere, zur Anschauung zu bringen, ward mit

so viel Beifall aufgenommen, daß er bald eine große Anzahl von Nachfolgern fand. Ja man kann sagen, Richardson begründete einen ganz neuen Zweig der Shakspeare-Literatur, der, weil jeder Engländer selbst ein voller, entschiedener Charakter ist, so kräftig in der eigenthümlichen Begabung, dem Geschmack und der Neigung der Nation Wurzel schlug, daß er bald zu einem großen, mächtigen Baume aufwuchs, der bis in die neuesten Zeiten hinein zahlreiche Blüthen und Früchte getrieben, und nur zu einseitig cultivirt worden ist. Auf Richardsons **Analysis** folgte M. Morgann's **Essay on the dramatic Character of Sir John Falstaff (1777)**, ein Jahr später die **Modern Characters from S., alphabetically arranged**, die im Jahre ihres Erscheinens nicht weniger als drei Auflagen erlebten; 1784 gab Richardson selbst eine Fortsetzung seiner ersten Schrift in seinen **Essays on S. dramatic Characters of Richard III, K. Lear and Timon of Athens**, und 1785 erschienen Th. Whately's **Remarks on some of the Characters of S.** (2te Ausg. 1808. 3te 1839), gegen welche Kemble seinen **Macbeth reconsidered, an Essay intended as an answer to part of the Remarks etc. (1786)** richtete. Es konnte nicht fehlen, daß diese Charakteristiken Manchem die Augen öffneten zur besseren Einsicht in die dramatische Construction der Shakspeareschen Stücke. Man mußte erkennen, daß Charaktere wie Macbeth und Othello, für sich selbst schon gewissermaßen vollständige Dramen bilden; man mußte wenigstens zu ahnen anfangen, daß in der allseitigen Entwickelung solcher Charaktere eine innere, geistige Einheit des ganzen Dramas liege, welche schon für sich allein die äußere, gleichsam materielle Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit überwiegen dürfte, daß jedenfalls die Darstellung eines vollen, ganzen, vielgestaltigen Menschenlebens, eines großen, thatkräftigen Charakters ein unendlich höheres, der Kunst würdigeres Werk sei, als in schönen Redensarten eine einzelne That auf die Folter der fünf Akte zu spannen, um sie nach ellenlangen Vorbereitungen, Ueberlegungen und Herzensergießungen, von Charakteren, denen die Correktheit Mark und Blut ausgesogen, im letzten Akte ausführen zu lassen.

Von einer andern Seite her kam dieser Erkenntniß der allgemeine Gang der Literaturgeschichte fördernd zu Hülfe. Das Französirte Drama und die Italienische, nach denselben Grund-

sätzen gebildete Oper konnten nur die s. g. Kenner, die mit den Augen ihrer Theorie sahen, oder die Gebildeten par excellence, deren Blick die Mode blendete, befriedigen; das Volk hielt sich an die s. g. Petites Pièces: die Farce, das dramatische und musikalische Entertainment etc. Allein diese Speise enthielt eben so wenig Nahrungssäfte als die Französische Tragödie und die Italienische Oper: Gefühl und Phantasie gingen leer aus oder verlangten doch nachhaltigere Stoffe. Kein Wunder, daß man über Sam. Richardson's Pamela (1740) mit einem wahren Heißhunger herfiel, und daß dessen Clarissa (1748) eine neue Epoche im Gebiete der Romandichtung begründete. Der allgemeine enthusiastische Beifall, den diese Romane fanden, war eine unbewußte Reaktion und Protestation gegen den Französischen Geschmack, der bis dahin auch in diesem Felde geherrscht und durch Nachahmung der Französischen Romane des siebenzehnten Jahrhunderts mit ihren weit ausgesponnenen prinzlichen Liebesgeschichten dieselbe Unnatur, Schwülstigkeit und Manierirtheit befördert hatte, die das Französische Drama charakterisiren. Richardsons breite, moralisirende Darstellung zeichnet sich durch nichts aus als durch Einfachheit und Natürlichkeit in Stoff und Form, durch Innigkeit des Gefühls und eine aus dem Leben gegriffene Charakteristik. Aber eben danach lechzte man; und so weit auch Richardson in jeder andern Beziehung von Shakspeare abstehen mag, — in diesem Punkte kehrte er, wenn nicht zu Shakspeare selbst, doch zu dem Shakspeareschen Principe der Dichtkunst zurück. Nachdem die Bahn einmal gebrochen war, folgten bald andre und begabtere Geister derselben Richtung: Fielding, Smollett, Sterne, Goldsmith u. A., stellten bald die Werke Richardsons in Schatten, und erhoben den Roman zur Lieblings-Lectüre der ganzen Nation, zur herrschenden Gattung der Poesie.

Es konnte nicht fehlen, daß der Roman alsbald auch auf das Drama Einfluß gewann. Er ist es, der das bürgerliche, sentimentale, moralisirende Schauspiel, das, wie bemerkt, um die zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts hervortritt, wenn nicht unmittelbar erzeugte, doch ihm die Stätte auf der Bühne sicherte. Er ist es aber auch, der diese Art von Schauspielen wieder verdrängte, oder doch modificirte, und dem poetischen Geschmacke eine neue Wendung gab. Ich wenigstens glaube, daß nicht bloß der Name, sondern auch die ersten Keime des s. g.

romantischen Styls und Geschmacks, in England wenigstens, dem Romane ihren Ursprung verdanken. Die ersten Accorde dieser neuen Tonart schlug, so viel ich weiß, Mrs. Anna Radcliffe an. Ihr erster Roman, die Schlösser Athlin und Dunbayne (1789), läßt diese Accorde zwar nur erst leise anklingen, bezeichnet indeß doch schon die Tonart selbst, welche in ihren beiden folgenden Werken, die Sicilianerin (1790) und das Abenteuer im Walde (1791), bereits auf das entschiedenste sich ausspricht. Der Geist des Geheimnißvollen, Wunderbaren, Schaurigen, der in diesen Dichtungen weht, steht in einem fast eben so schroffen Gegensatze zu Richardson's, Fielding's, Goldsmith's poetischen Spiegelbildern des natürlichen alltäglichen Lebens als diese zu der künstlichen Unnatur der Franzosen. Sie fand natürlich nicht bloß Bewundrer, sondern auch Nachahmer, und Walter Scott's berühmte Romane, obwohl durch ein Paar Jahrzehende von den ihrigen geschieden, zeigen doch noch in vieler Beziehung die Verwandtschaft des Geistes, welche mit der gleichen allgemeinen Geschmacksrichtung gegeben ist.

Um dieselbe Zeit begann jedoch auch die Deutsche Poesie, welche unterdeß in ihr blühendstes Alter eingetreten war, ihren Einfluß auf den Englischen Geschmack zu üben, und unterstützte die neue, romantische Richtung kräftigst. Denn im weitern Sinne, im Gegensatz gegen den Französisch-klassischen Styl, kann man auch Göthe und Schiller und insbesondre die Sturm- und Drang-Periode unserer poetischen Literatur romantisch nennen. Schon 1786 erschien Reynold's **Werter**, ein Trauerspiel, das zwar, wie zu erwarten, keinen theatralischen Erfolg hatte, da es, der Götheschen Erzählung ziemlich eng folgend, fast ohne alle Aktion ist, das aber doch zeigt, wie tief die unsterbliche Dichtung Göthe's in die Gemüther eingeschlagen hatte. 1790 gab die Zeitschrift, **The Speculator**, den Schluß des Clavigo; 1792 erschien eine Uebersetzung der Räuber; ihr folgten Uebersetzungen der Iphigenia (1793), der Emilia Galotti (1794), Don Carlos und Kabale und Liebe (1795), Fiesco (1796), Stella und Clavigo (1798). Walter Scott, der schon 1796 einige Balladen von Bürger in gelungener Uebertragung herausgegeben hatte, übersetzte 1799 den Götz von Berlichingen, und 1800—1 erschien von B. Thompson unter dem Titel **The German Theatre** eine ganze Sammlung deutscher Dramen, in welcher neben den

besseren Kotzebueschen Stücken auch Babo's Otto von Wittelsbach, Reitzenstein's Graf Königsmark, die Räuber und Don Carlos, Stella und Emilia Galotti in besseren Uebersetzungen dem Englischen Publicum vorgeführt wurden.

Es versteht sich, daß zu dieser Umwälzung des Geschmacks auch die großen historischen Ereignisse des 18ten Jahrhunderts, der Freiheitskrieg der Nord-Amerikanischen Staaten und die Französische Revolution mit ihren weitreichenden Folgen, das Ihrige beitrugen; auch Rousseau und seine Anhänger wirkten mit. Diese entfernteren Ursachen gehören indeß nicht in die vorliegende Skizze. Näher schon liegt der Einfluß, den der große Schauspieler J. P. Kemble auf die ästhetische Bildung des Englischen Publicums ausübte. Er, seit 1788 an der Spitze des Theaters von Drury-lane, wurde seitdem nicht müde, die älteren Meisterwerke des Englischen Theaters, Beaumont's und Fletcher's, Massinger's u. A., namentlich aber die meisten Stücke Shakspeare's, von denen viele lange geruht hatten, unter zeitgemäßen und meist geschickten Umgestaltungen einzelner Scenen der Bühne zurückzugeben und durch unausgesetzte Bemühungen darauf zu erhalten. Eine neue Periode der Geschichte des Shakspeareschen Drama's beginnt indeß erst mit den Ergebnissen der mächtigen Einwirkung der Deutschen Literatur nicht nur auf den Englischen Geschmack, sondern auf die Entwickelung des neuen besseren Geistes der Englischen Poesie selber, der zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts seine Schwingen zu regen begann. In den reichen Früchten dieser Wiederbelebung erstattete der Genius des Deutschen Volks dem Britischen zurück, was er seit Lessing von dessen größtem Dichter empfangen hatte. Die ausgezeichnetsten Talente der neueren Zeit, W. Scott, Th. Moore, Byron, Shelley, Coleridge, Wordsworth, Southey, Lamb, u. A. bildeten sich mehr oder minder unter Deutschem Einflusse. Coleridge, Southey, Ch. Lamb, Carlyle u. A. erwarben sich außerdem das Verdienst, ihre Landsleute in weiteren Kreisen mit der Deutschen Literatur bekannt zu machen. Von Göthe's Faust erschienen in den letzten Jahrzehenden 12 — 15 verschiedene Uebersetzungen, und Schiller wurde allgemach ein Lieblingsdichter des gebildeten Theils der Nation. An den Werken dieser nächsten Geistesverwandten Shakspeare's bildete sich auf neuen Grundlagen das Urtheil der Nation über ihn, dessen unsterblicher Genius ihr in

denselben unter andrer Gestalt von neuem entgegentrat. Man begann Shakspeare mit andern Augen anzusehen; man warf die alten ästhetischen Theorien bei Seite; man suchte ihn aus ihm selber, aus seiner Zeit und Umgebung und den historischen Bedingungen seiner Dichtung zu verstehen; man legte sich die Frage vor, ob es nicht noch andre, gleich berechtigte Gesetze der dramatischen Kunst geben dürfte als jene, nach denen das antike Drama sich gebildet und das Französische sich nachgebildet habe. Namentlich war es Coleridge, der um dieselbe Zeit, da A. W. Schlegel seine berühmten Vorlesungen eröffnete, fast nach denselben Grundsätzen Vorlesungen über Shakspeare und die dramatische Kunst hielt. Diese Vorlesungen wurden indeß nicht unmittelbar veröffentlicht (erst in Coleridge's **Literary Remains. Lond. 1836** erschienen Bruchstücke davon im Druck). Und so war es denn vornehmlich jenes allbekannte Werk Schlegels, das, bald nach seinem Erscheinen in's Englische übersetzt und mit Bewunderung aufgenommen, die Grundzüge der neuen Aesthetik, welche bei uns seit Lessing an Shakspeare's, Göthe's, Calderon's Werken sich herangebildet hatte, in England verbreitete.

Damit erwachte der regste Eifer für das Studium Shakspeare's und seiner Zeit. An Francis Douce's **Illustrations of Shakespeare and of ancient manners etc. (2 Vols. 1807,** wiederaufgelegt 1839), schloß sich R. Drake's großes, vom gründlichsten Fleiße zeugendes Werk: **Shakespeare and his Times, including the Biography of the Poet etc. (2 Vols. 4to 1817)** an. Ihm folgten Nares' **Glossary, or a Collection of words, phrases, names and allusions to customs, proverbs etc., which have been thought to require illustration in the works of English authors, particularly S. and his contemporaries (4to 1822)**, A. Skottowe's **Life of S., Inquiries into the originality of his dramatic plots and characters, and essays on the ancient Theatres (2 Vols. 1824)**, R. Drake's **Memorials of S. (1828)**, Th. Price's: **The Wisdom and Genius of S. etc. (1838)**, und die übrigen dahin einschlagenden Werke, welche der Leser in den verschiedenen Abschnitten meines Buchs citirt findet. W. Hazlitt erneuerte mit überwiegendem Geiste und poetischem Sinne die Versuche, die zerstreuten Züge der dramatischen Charaktere Shakspeare's in Gesammtbildern zusammenzufassen. Seine **Characters of Shakespeare's**

Plays (1817) und Mrs. Jameson's Shakespeare's female Characters (1833. 2te Ausg. 1842) sind die schönsten Blüthen an jenem Zweige der Shakspeare-Literatur, der zuerst von W. Richardson gepflanzt wurde. Die schon erwähnten Ausgaben der Shakspeareschen Werke von Reed, Boswell und A. Chalmers, zu denen man noch Boydell's Edition with engravings (9 Vols. fol. 1802), M. Wood's und Ballantyne's Ausgaben (jene 1806 in 14 Bd., diese 1807 in 12 Bd. erschienen) und aus neuerer Zeit die Ausgaben von Harvey (1825), Singer (1826), Valpy (1832—34), Campbell (1838), und Ch. Knight (1839—41) hinzurechnen kann, beweisen den unausgesetzten Fleiß, mit dem man die Pflichten des Kritikers und Erklärers an Shakspeare's Werken übte, so wie die große Theilnahme, welche das Englische Publicum seinen Dichtungen von neuem zuwandte. Insbesondere giebt Knight's Pictorial-Edition (in der jedem Stücke beigefügten Abhandlung über dasselbe) Zeugniß nicht nur von den veränderten Grundsätzen der ästhetischen Kritik, welche seit Coleridge und Schlegel in England herrschend geworden, sondern sogar von dem Einfluß, welchen die neuste Deutsche, auf unsere Wissenschaft der Aesthetik gegründete und insofern mit Recht philosophisch zu nennende Kritik zu gewinnen beginnt.

Die wichtigsten Ereignisse im Gebiete der neueren Shakspeare-Literatur sind indeß die beiden großen Werke J. Payne Collier's und die von ihm ausgegangene Stiftung der Shakespeare-Society. Collier's History of English dramatic Poetry to the time of S. and Annals of the Stage to the Restoration (3 Vols. 1831) legt in Verbindung mit seinen sie ergänzenden und berichtigenden kleineren Schriften einen neuen Grund für die historischen Forschungen im Gebiete der dramatischen Poesie und insbesondere für die Geschichte des Shakspeareschen Drama's. Und seine Ausgabe von Shakspeare's Werken (The Works of W. S. The text formed from an entirely new Collation of the old Editions, with the various Readings, Notes, a Life of the Poet and an History of the early English Stage. 8 Vols. Roy. 8vo 1842—44), hervorgegangen aus einer neuen sorgfältigen Vergleichung aller älteren Quart-Ausgaben, gestützt auf die Ergebnisse der umfassendsten geschichtlichen und literar-historischen Studien, und durch-

drungen von den Principien eines geläuterten Geschmacks wie von dem Geiste ächter Kritik, bildet in gleichem Maße eine neue Basis für die Kritik und Erläuterung des Shakspeareschen Textes. Auf diesen Grundlagen bauen die von der **Shakespeare-Society** seit **1841** veröffentlichten Schriften der ausgezeichnetsten Englischen Kritiker und Literar-Historiker weiter, während die Stiftung der **Society** selbst und die bedeutende Anzahl ihrer Mitglieder das würdigste Zeugniß ist für den großen Sinn, mit welchem die Nation alles Große, das aus ihrem Schooße hervorgegangen, pflegt und fördert. Die **Shakespeare Society** ist selbst ein Denkmal des Namens Shakspeare, edler, würdiger, großartiger, als die Monumente in der Westminster-Abtei und zu Stratford am Avon. —

II. Die Geschichte des Shakspeareschen Dramas in Deutschland ist meinen Lesern aller Wahrscheinlichkeit nach entweder aus eignen Studien und Erinnerungen oder aus Ad. Stahr's trefflicher Abhandlung (Shakspeare in Deutschland, in Prutz's Literarhistorischem Taschenbuche. 1ster Jahrg. Lpz. 1843) hinreichend bekannt. Ich begnüge mich daher, ihnen nur die Grundzüge derselben in's Gedächtniß zurückzurufen.

Daß Jakob Ayrer († 1605), der bekannte Zeitgenosse und Landsmann Hans Sachsens, bereits Shakspearesche Stücke durch wandernde Englische Schauspielertruppen kennen gelernt und benutzt habe, läßt sich, wie ich schon oben gelegentlich bemerkte, nicht nachweisen; ich halte es im Gegentheil für eine grundlose Hypothese Tiecks. Denn die allgemeine Aehnlichkeit einiger seiner Stoffe mit Shakspeareschen Sujets erklärt sich einfach aus der Gleichheit der populären Quellen, der Sagen- und Novellen-Literatur, woraus beide schöpften. Dagegen kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Andreas Gryphius (1616 — 1664) in seiner kleinen Komödie oder Farce «Peter Squenz» die Handwerkerscenen aus Shakspeare's Sommernachtstraum nicht nur vor Augen gehabt, sondern offenbar nachgeahmt hat: Halliwell weist dieß in seiner schon angeführten **Introduction to S. Midsummer-Nights-Dream** zur Evidenz nach, indem er einzelne Stellen gegeneinander hält. Gryphius mochte auf seinen Reisen, vielleicht in dem von Engländern damals vielbesuchten Hol-

land, mit Shakspeare zufällig bekannt geworden sein. Jedenfalls steht sein Beispeil im 17ten Jahrhundert noch ganz einsam da. Denn Morhof in seinem «Unterricht von der Deutschen Sprache» (1ste Ausg. 1682) nennt zwar Shakspearen, gesteht aber, daß er weder von ihm noch von Beaumont und Fletcher Etwas gesehen habe; Ben Jonson's Werke dagegen kannte er. Auch Benthem in seinem einige Jahre später erschienenen «Englischen Schul- und Kirchen-Staat» gedenkt Shakspeare's unter den «Gelehrten» Englands, weiß aber von ihm nur zu sagen, daß er zu Stratford in Warwickshire auf die Welt gekommen, seine Gelahrtheit sehr schlecht gewesen, und man sich daher um desto mehr zu verwundern habe, daß er ein fürtrefflicher **Poeta** war. «Er hatte einen sinnreichen Kopf, voller Scherz, und war in Tragödien und Komödien so glücklich, daß er einen **Heraclitum** zum Lachen und einen **Democritum** zum Weinen bewegen konnte.» Ganz ähnlich klingt der Artikel in Jöcher's Gelehrtenlexikon; auch er bemerkt über Shakspeare's Leben bloß: er sey schlecht auferzogen worden, habe wenig Latein verstanden, habe es aber in der Poesie sehr hoch gebracht; und fügt hinzu: «er hatte ein scherzhaftes Gemüthe, konnte aber doch auch sehr ernsthaft sein; excellirte in Tragödien, und hatte viel sinnreiche und subtile Streitigkeiten mit Ben Jonson, wiewol keiner von beiden viel damit gewann.» Nur Berthold Feind (1678 — 1723), ein Hamburger von Geburt, der durch größere Reisen eine feinere damals ungewöhnliche Bildung sich erworben hatte, scheint «den berühmten Englischen Tragikus Shakspeare», von dem er allerlei Gutes sagt, wirklich gekannt zu haben.

So ging es fort bis um die Mitte des 18ten Jahrhunderts. Im Jahre 1741 erschien die erste Deutsche Uebersetzung eines Shakspeareschen Stücks. Es ist der «Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsär. Aus dem Englischen Werke des Shakspear. Berl. 1741», von C. W. v. Bork, dem verdienten Preußischen Staatsminister und Mitgliede der Berliner Akademie, dem Friedrich d. G. selbst sein „**Eloge**“ in den **Memoires de l'Academie de Berlin** (1747 — 49) schrieb. Dieser Versuch scheint indeß nur einer zufälligen Laune des Verfassers seine Entstehung verdankt zu haben. Er bewegt sich durchgängig in den schwerfälligsten Alexandrinern, in welche selbst Shakspeare's leichtfüßige Prosa einge-

schnürt wird, und gewährt einen sprechenden Beleg von der damaligen Geschmacklosigkeit des Deutschen Ausdrucks selbst bei hochgestellten und feingebildeten Weltmännern. Die Rede des Cassius (A. 1, Sc. 3):

> But if you would consider the true cause,
> Wy all these fires, why all these gliding ghosts, etc.

übersetzt z. B. Hr. v. Bork folgendermaßen:

> «Doch schauet nur den Grund der wahren Ursach ein,
> Warum die Wunder jetzt, warum die Feuer seyn,
> Warum Gespenster ziehn und abgestorbne Geister,
> Warum nach jeder Art die Vögel und die Beister [Biester],
> Warum betagte Leut', und warum Narr und Kind
> Und alle diese Ding' anjetzt verkehret sind», — u. s. w.

Dieser verunglückte Versuch scheint nicht viel Anklang gefunden zu haben. Wenigstens wagte sich erst 17 Jahre später, um dieselbe Zeit, als Lessing (in seiner Theatralischen Bibliothek 1754 — 58) zuerst erklärte, er wolle lieber den Kaufmann von Venedig gemacht haben, den Niemand kenne, als den sterbenden Cato, den alle Welt bewundere, ein neuer Versuch an's Tageslicht. Ich meine die Uebersetzung eines Ungenannten von Romeo und Julie in den «Neuen Probestücken der Englischen Schaubühne» (3 Bde. Basel 1758), die indeß keinen besseren Succeß hatte noch verdiente.

Erst Lessing eröffnete dem Deutschen Geiste das Verständniß des großen, ihm so nahe verwandten Britischen Dichters. Lessing begann bekanntlich in den Literatur-Briefen (1759) seinen lange vorbereiteten Feldzug gegen das Französische Theater und die Deutsche Nachäfferei desselben. Er stürzte zunächst mit Einem Schlage den ästhetisch-kritischen Thron, den sich Gottsched auf der Basis des herrschenden Französischen Geschmacks erbaut hatte. Er erklärte: es wäre zu wünschen gewesen, daß der Hr. Prof. Gottsched sich niemals mit dem Theater vermengt hätte. Denn seine vermeinten Verbesserungen beträfen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder seien wahre Verschlimmerungen, und die Schöpfung eines ganz neuen Französirenden Theaters, die er seinen schwachen Kräften zugetraut, sei der Deutschen Denkungsart durchaus nicht angemessen. Er hätte vielmehr aus unseren alten dramatischen Stücken, die er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als

der Franzosen einschlagen, daß wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame Französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gebe, daß das Große, Schreckliche, Melancholische besser auf uns wirke als das Artige, Zärtliche, Verliebte, und daß uns zu große Einfalt mehr ermüde als zu große Verwickelung. Es würde mithin weit besser gewesen sein, wenn man die Meisterstücke Shakspeare's mit einigen bescheidenen Veränderungen den Deutschen übersetzt hätte, als sie mit Corneille und Racine bekannt zu machen. Das Volk würde mehr Geschmack an ihnen gefunden, und Shakspeare uns ganz andre Genies erweckt haben, als jene Franzosen. Denn nur von einem Genie könne ein Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu verdanken scheine und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecke. Selbst gegen die Muster der Alten gestellt, sei Shakspeare unendlich größer und tragischer als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt habe. Nicht in der mechanischen Einrichtung, wie Corneille, aber im Wesentlichen komme ihnen Shakspeare näher. Denn er erreiche den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wähle, der Franzose dagegen fast niemals, obgleich er die gebahnten Wege der Alten betrete 2c.

Den letzteren Punkt führte Lessing in seiner «Hamburgischen Dramaturgie» (1767 — 68) näher aus. Hier war es einer seiner Hauptzwecke, zu zeigen, welche Kluft das Französische Drama vom antiken trenne, und wie weit es gerade in allem Wesentlichen von den Regeln des Aristoteles abweiche, während das Shakspearesche meist sehr wohl mit ihnen in Einklang zu bringen sei. Das letzte Stück seiner Dramaturgie schließt er mit den Worten: «Ich wäre eitel genug mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, die gegenwärtige Gährung des Geschmacks zu hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener habe sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der Französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Dramas mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schickliche Einrichtung des

Dramas bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche genommen, und das Wesentliche, durch allerlei Einschränkungen und Deutungen, dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts andres als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkulirt hatte.» Für das Wesentliche erklärt Lessing das, was Aristoteles über den eigenthümlichen Zweck der Tragödie sagt, und erläutert sodann mit seinem unwiderstehlichen Scharfsinn und in seiner eben so unwiderstehlichen, drastischen Darstellungsweise, in der jedes Wort eine geistige That, ein Gedanke ist, den Aristotelischen Begriff des Mitleids und der Furcht und der Reinigung dieser Leidenschaften, worein Aristoteles jenen Zweck setze. Sein Hauptgedanke ist, das Mitleid, das Aristoteles meine, sei nicht bloße Philanthropie, sondern ein Affekt, und hänge mit der Furcht so unmittelbar zusammen, daß die Furcht nicht ohne das Mitleid und umgekehrt sein könne; und die Reinigung, die Aristoteles wolle, betreffe nicht alle Leidenschaften ohne Unterschied, sondern wiederum nur Mitleiden und Furcht und die mit ihnen zusammenhängenden, von ihnen ausgehenden παθήματα. Er zeigt insbesondre, wie des Aristoteles Meinung bisher noch von Allen und namentlich von Corneille, Dacier und den Französischen Tragikern mißverstanden worden, und daß daher deren Trauerspiele Alles besäßen, nur nicht das was sie besitzen sollten, sehr feine, sehr unterrichtende Stücke seien, nur keine Trauerspiele. «Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragischen Dichter sind, nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakspeare zum Shakspeare macht. Diese sind selten mit den Forderungen des Aristoteles in Widerspruch; aber jene desto öfter.» An einer andern Stelle weiset er Wieland's Vertheidigung der Shakspeareschen Mischung des Tragischen und Komischen zurück, um sie selber desto gründlicher zu vertheidigen. Das Beispiel der Natur, sagt er, rechtfertigt diese Mischung noch nicht; denn damit würde sich auch jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan noch Verbindung noch Menschenverstand habe, rechtfertigen lassen. Nicht jede Verbindung des feierlichen Ernstes

und possenhafter Lustigkeit sei zulässig; vielmehr müsse es uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur selber wegwünschen. «Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesses annimmt, und eine nicht bloß auf die andre folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt, wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdann verlangen wir eine solche Abstraktion auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheile zu ziehen». Wie Lessing hier treffend hervorhebt, worauf es allein ankommt, die innere geistige Verbindung zwischen dem Shakspeareschen Humor und dem tragischen Pathos, die innige Verschmelzung des Komischen und Tragischen in die Einheit der Handlung und die Grundidee des Ganzen, eben so treffend sind seine Bemerkungen über die s. g. drei Einheiten des Aristoteles und deren Bedeutung. «Die Einheit der Handlung, sagt er, war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet hätten, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. — — — Die Franzosen dagegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Gefallen fanden, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reicheren und verwickelteren Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten.» So hätten sie dann ein Abkommen mit den tyrannischen Regeln zu treffen gesucht, und damit seien sie in alle die Abgeschmacktheiten gefallen, (die Lessing kurz vorher auf das Ergötzlichste gegeißelt hatte), während sie fortwährend das größte Aufhebens von der Regelmäßigkeit machten und auf die Stücke der Engländer verächtlich herabsehen. — Also nur auf diejenige Einheit der Zeit und des Orts kommt es an, welche eine Folge der Einheit der Handlung ist, nicht auf eine äußere, nach Stunden oder Ellen gemessene; und wenn die Einheit der Handlung gerade einen Wechsel der äußern Orts- und Zeitbestim-

mung fordern sollte, so ist dieser Wechsel gerade eben so nothwendig als die Französische willkührliche oder die Griechische durch den Chor bedingte Stabilität. Und die Einheit der Handlung ist wiederum nicht eine einzelne That, sondern jener «Fortgang derselben Begebenheit durch alle Schattirungen des Interesses», d. h. die Entwickelung der Handlung aus der ihr zu Grunde liegenden Idee, mag diese Entwickelung auch aus noch so vielen einzelnen Thaten oder Ereignissen bestehen! —

So suchte Lessing überall die Regel nach dem Wesen und Zwecke der Kunst zu bestimmen, nicht die Kunst nach der Regel; so tadelte er die Franzosen und empfahl Shakspeare, nicht wegen einzelner Schönheiten, wie die Englischen Kritiker seiner Zeit, sondern wegen der Schönheit selber, wegen der Uebereinstimmung seiner Dichtungen mit den wahren Regeln und dem wahren Wesen der Kunst.

Ein Jahr vor dem ersten Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie hatte Wieland seine Uebersetzung von 22 Shakspeareschen Stücken vollendet (8 Bde. Zürich 1764—66). Dieß war ein Ereigniß für die Geschichte der Deutschen Literatur, dessen hohe Bedeutung wiederum keiner besser als Lessing erkannte. Wieland urtheilte zwar noch über Shakspeare im Sinne Pope's, Johnson's und der Englischen Kritiker der Zeit; er meinte, daß Shakspeare bei vielen großen Schönheiten auch eben so große Mängel habe, daß er «in Absicht des Ausdrucks nicht bloß roh und incorrekt», sondern auch «an tausend Orten hart, steif, schwülstig, schielend sei», u. s. w.; und von einigen ästhetisch-kritischen Anmerkungen seiner Uebersetzung konnte Göthe in seinen «Helden, Götter und Wieland» nicht mit Unrecht sagen: «er würde, wäre er klug, sie mit Blut abkaufen». Auch ist Wielands Uebersetzung selbst keineswegs vollkommen: abgesehen von ihren einzelnen Mängeln, zeigt sie auch im Großen und Ganzen schon darum den Shakspeareschen Genius nicht in seiner wahren Gestalt, weil sie durchgängig in Prosa abgefaßt ist. Dennoch hat Lessing vollkommen Recht, wenn er behauptet: man hätte von diesen Fehlern nicht so viel Aufhebens machen sollen. Denn, fügt er hinzu, «das Unternehmen war schwer; ein jeder andre als Hr. Wieland, würde in der Eile noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen.» Dieß ist so

wahr, daß nicht nur Eschenburg ganz recht that, bei seiner Uebersetzung der «Sämmtlichen Shakspeareschen Schauspiele» (1. Ausg. in 12 Bdn. 1775—77) die Wielandsche zu Grunde zu legen und nur ihre Fehler, so gut er konnte, zu verbessern und ihre Lücken auszufüllen, sondern daß selbst ein Meister wie Schlegel einzelne Stellen (z. B. das Handwerker-Schauspiel im Sommernachtstraum) aus ihr aufnahm, weil er sich nicht getraute, sie besser wiederzugeben.

Mit Wielands obigem Urtheile über Shakspeare stimmte indeß, selbst nach den Leuchtkugeln, welche die Hamburgische Dramaturgie in den dunkeln Himmel der Deutschen Literatur und Aesthetik geworfen, der größte Theil der älteren Kunstrichter noch immer überein. Der Recensent der Wielandschen Uebersetzung in der Bibliothek der schönen Wissenschaften (Bd. IX.) meinte, daß der größte Theil der Leser sich an den Fehlern Shakspeare's ärgern werde, ohne seine Schönheiten zu fühlen, daß wenige in Versuchung gerathen würden, das Gold in dieser rohen Erzstufe aufzusuchen und die Schlacken abzusondern, u. s. w., kurz, daß es besser gewesen wäre, den Shakspeare unübersetzt zu lassen. Derselben Meinung war der Recensent der Eschenburgschen Uebersetzung in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften (Bd. XXIII.). Er behauptete sogar, die Deutschen hätten durch die Uebersetzung des ganzen Shakspeare und durch Aufführung seiner Stücke dramatische Kunst, Festigkeit des Geschmacks und ihr ganzes Theater um ein ganzes Decennium zurückgesetzt. Der kindische Geschmack an leerem Spektakel, an Puppenspiel, Aufzügen und andern solchen Schnurrpfeifereien werde durch ihn unvermeidlich wieder in Gang gebracht. Nicht Alles sei vortrefflich, was heftige Wirkung hervorbringe. Für seine Zuschauer, für die Engländer habe Shakspeare vielleicht solche gewaltige Hebel, wie er sie in Bewegung setze (z. B. die Scene zwischen Lear und Edgar im Walde, von deren vielem Unsinn Einem der Kopf so wirblicht werde, daß man sich Baumwolle in die Ohren wünsche), mit gutem Erfolge gebraucht, aber darum sei er nicht für uns, d. h. für «wohltemperirte Menschen, bei welchen Verstand und Einbildungskraft sich die Wage halten und die zu einem hohen Grade der moralischen Ausbildung gelangt sind», vortrefflich. Was solle einer Nation, deren Geschmacksbildung überhaupt einen verkehrten Gang genommen habe, ein Mann wie Shakspeare, der

bei allem großen Genie nicht das mindeste Gefühl für das Schöne habe, ein Schriftsteller voller Auswüchse, voll wilden Feuers, voll geschraubter Witzelei, voll pöbelhaften Unsinns und niedriger Sitte! —

In diesen Klagen, in diesen Ausbrüchen eines blinden Eifers und schlecht verhaltenen Ingrimms gegen die Freunde Shakspeare's spiegelt sich deutlich der schroffe Gegensatz ab, um den sich die damalige ästhetische Bildung drehte und dessen Mittelpunkt Shakspeare war. Es war durch die Bekanntschaft mit ihm und dem Englischen Theater «eine Gährung des Geschmacks», wie Lessing sich ausdrückt, eingetreten, die wir nicht besser als mit Lessings Worten schildern können. «Das Vorurtheil unserer Dichter, sagt er (im letzten Stück der Hamb. Dramat.), als heiße, den Franzosen nachahmen, eben so viel, als nach den Regeln der Alten arbeiten, konnte nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicher Weise durch einige Englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht haben. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den Englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die Französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse, ja daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche. Und das hätte noch hingehen mögen! Aber mit *diesen* Regeln fing man an, *alle* Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst auf's Neue für sich erfinden solle.» — In der That, während die «wohltemperirten» Mitarbeiter der Bibliothek d. sch. W. mit ihrem «hohen Grade moralischer Bildung» die Regelmäßigkeit des wohltemperirten Dramas der Franzosen mit allen Waffen vertheidigten, erklärte *Gerstenberg* in seinem «Etwas über Shakspeare» (1766) die Aristotelische Poetik für «ein ziemlich obenhin gedachtes oder doch nach sehr prekären Prämissen gear-

beitetes Werk», welches die dramatischen Gesetze, die es aufstelle, nicht «aus der Natur des menschlichen Verstandes», sondern aus der Griechischen, von den Vorfahren und der Priesterschaft sanktionirten «Theaterempirie» geschöpft habe, und rühmte Shakspeare's Dramen als «lebende Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Hand eines Raphael», obwohl sie «kein Ganzes ausmachten» (!). Und während noch Weiße aus Shakspeare's Romeo ein regelrechtes Französisches Conversationsstück fabrizirte, und Herr von Ayrenhoff mit allen Mitteln der Produktion und Kritik den Französischen Geschmack zu erhalten und Shakspeare und die Shakspeareaner zu verdrängen suchte, schickten Gerstenberg, Leisewitz, Lenz, Klinger, Maler Müller, Hahn u. A. Dramen in die Welt, in denen sie nicht nur allen Regeln, sondern aller Kunst selbst Hohn sprachen. Shakspeare hatte wie ein neuer feuriger Wein die jüngeren, aufstrebenden Geister gleichsam berauscht. In ihrem Eifer, sich von den alten Fesseln zu befreien, in ihrem Drange nach ungebundener schöpferischer Thätigkeit, in ihrer Opposition gegen die verkünstelte Kunst und die ihr entsprechenden, von einer falschen Bildung diktirten pedantischen Sitten und gezwungenen, jede natürliche Regung, jede freie Bewegung des Geistes verpönenden Lebensformen, faßten sie die Meisterwerke Shakspeare's ganz einseitig, nur von Seiten ihres Gegensatzes gegen die herrschende Kunstbildung auf, völlig übersehend, daß die Verwandtschaft zwischen dem Shakspeareschen und dem antiken Drama mindestens eben so groß ist als die Differenz beider. Der Gegensatz, schroff und einseitig als reiner Gegensatz gefaßt, geht von selbst in den reinen Widerspruch über, d. h. steigert sich zum unhaltbaren, sinnlosen Extrem. Sollte einmal Shakspeare bloß Natur, bloß frei dahinstürmendes, der schöpferischen Laune seiner Phantasie sich blind überlassendes Genie sein, so war es ganz natürlich, daß die Natur sich unter der Hand in Roheit und Brutalität, die Freiheit in Willkühr, das Große und Erhabene in das Groteske und Ungeheure, das Ungewöhnliche in das Bizarre, das Launige in das Grillenhafte, der Tiefsinn in Aberwitz, die reiche Mannichfaltigkeit in wüste, chaotische Unordnung, kurz die hochgepriesene Genialität in taumelnde, sinnlose Schwärmerei verwandelte. Das war das Schicksal einer Anzahl untergeordneter Talente, die in ihrem selbstgefälligen Dünkel lauter Shakspeare zu sein wähnten, weil sie ihm wohl abgeguckt hat-

ten, «wie er sich räuspere und wie er spuckt». Am schroffsten sprach sich dieß Unwesen in Lenz aus. Er erklärte in seinen «Anmerkungen über das deutsche Theater» geradezu, das Ideal sei ein Hirngespinnst, und der Carikaturen-Maler stehe zehnmal höher als der idealische, weil zehnmal mehr dazu gehöre, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkenne, als zehn Jahre an einem Ideale der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches sei. Nachahmung der Natur, und zwar der «mutterfadennackten Natur, wie sie Gott geschaffen», war ihm das Höchste. Diese mutterfadennackte Natur spiegelten denn auch seine Dichtungen getreulich ab, d. h. sie zeigten die ganze Roheit, die ganze Schwäche und geistige wie sittliche Verschrobenheit eines mäßig begabten Menschen von unmäßiger Eitelkeit, kleinlicher Gesinnung und charakterloser Zerfahrenheit. — Selbst Herder stimmte, zum Theil wenigstens, in diesen Ton mit ein. Sein Aufsatz über Shakspeare (in den «Fliegenden Blättern von Deutscher Art und Kunst» 1773) ist im Grunde nur ein Gemisch von gespreizten Gleichnissen und hochtönenden Bildern, in denen Shakspeare's Naturkraft, seine Schöpfergröße, seine Weltumfassende Universalität gepriesen wird, ein Strom subjectiver Herzensergießungen, auf dem einige tiefsinnige, Herder's würdige Gedanken wie Fettaugen herumschwimmen. Zu letzteren rechne ich, was Herder über die Entstehung des Theaters im Norden und in Griechenland, und über die daraus sich ergebende Verschiedenheit des Shakspeareschen und des antiken Dramas sagt; auch ist es eine feine Bemerkung, daß es zur Wahrheit der Begebenheiten, wie sie Shakspeare darstelle, gehöre, «auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisiren, auf daß sie mit zur Täuschung beitrügen.» Denn in der That idealisirt Shakspeare Ort und Zeit, die das Französische wie das Griechische Drama in natürlicher Realität stehen lassen, und darin dürfte der tiefste Grund der Differenz in der äußern Gestaltung beider liegen.

Lessing hatte mithin nach zwei Seiten hin das Schwert seiner Kritik zu kehren, dort gegen eingerostete Vorurtheile und greise Irrthümer, die hinter der Wahrheit zurückblieben, hier gegen blendende Mißverständnisse und jugendliche Ausschweifungen, die über die Wahrheit hinausstürmten. Es wollte Anfangs nicht scheinen, als solle seine schöne Prophezeihung: das Volk würde

mehr Geschmack an Shakspeare finden und Er uns ganz andere Genies erwecken als die Franzosen, in Erfüllung gehen. Dennoch hatte er mit seinem tiefen Seherblicke richtig prophezeiht. In der That erregten die Shakspeareschen Stücke, als sie Schröder, anfänglich mit einzelnen starken Veränderungen, später mehr in ihrer unverfälschten Gestalt, seit 1776 auf die Bühne zu bringen anfing, ein Interesse, einen Enthusiasmus, wie er bis dahin und vielleicht bis jetzt noch in der Geschichte des Deutschen Theaters unerhört gewesen. In der That entzündete Shakspeare's Genie in Göthe ein Genie, das, trotz wesentlicher Verschiedenheiten, doch allein dem großen Briten würdig an die Seite gesetzt werden kann. Göthe war, wie er selbst erzählt (W. Bd. XXVI), bereits in Leipzig durch **Dodd's Beauties of Shakespeare** mit letzterem bekannt geworden, und nannte noch in späten Jahren diese Zeit eine der schönsten Epochen seines Lebens. Aber erst in Straßburg in Gemeinschaft mit Herder, Merk, Lenz u. A. und mit Hülfe der Wielandschen Uebersetzung drang er tiefer ein in die neue, unendlich reiche und herrliche Welt, die ihm Shakspeare's Dichtungen eröffneten. Der Eindruck war im ersten Augenblick überwältigend. «Ich erinnere mich nicht, sagt er später selbst (im Wilhelm Meister), daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten als Shakspeare's Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust, und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert. Ich bin über die Stärke und Zartheit, über die Gewalt und Ruhe so erstaunt und außer aller Fassung gebracht, daß ich nur mit Sehnsucht auf die Zeit warte, da ich mich in einem Zustande befinden werde, weiter zu lesen.» Die Begeisterung ergriff ihn vielleicht mehr, gewiß tiefer, als irgend einen aus jenem Kreise von «heißblütigen rheinischen Gesellen», die ihn umgaben, während er im Urtheil mit dem, was Herder in seinem erwähnten Aufsatze sagt, übereinstimmen mochte: wenigstens nennt Göthe diesen Aufsatz «ein treues Summarium alles dessen, was damals in jenem lebendigen Vereine über Shakspeare gedacht, gesprochen und verhandelt worden.»

Und wie weit der erste Enthusiasmus auch bei ihm Maaß und Schranke überflog, zeigt jenes Satyr-Spiel: «Helden, Götter und Wieland», in dem er seinem Aerger über Wieland's tadelnde Kritiken einzelner Stücke und Stellen Shakspeare's Luft machte. Allein bei ihm blieb es nicht beim blinden Enthusiasmus. Die Blicke, die er in Shakspeare's Welt gethan, reizten ihn, wie er selbst sagt, «mehr als irgend etwas andres, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu thun, sich in die Fluth der Schicksale zu mischen, und dereinst aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publikum des Vaterlandes auszuspenden.» Der erste Becher aus diesem Meere der wahren Natur war sein Götz von Berlichingen. Daß dieses Stück gleichsam Shakspearesche Luft athmet, kann Niemand verkennen. Dennoch ist es keine bloße Nachahmung, dennoch ist es im Grunde Göthe's volles, unbeschränktes Eigenthum, weil trotz aller Verwandtschaft des Styls, der Sprache, der Composition, der Charakteristik, doch ein ganz andrer Geist darin weht, wie wir im Folgenden näher zeigen werden. Shakspeare's Genius hatte in der That den Götheschen nur geweckt, hatte ihm nur die allgemeine Richtung gegeben, nach der er seinen Flug hinlenkte. Dieß zeigt am deutlichsten die zweite dichterische Produktion, die dem Götz unmittelbar folgte. Werther's Leiden, obwohl auf den ersten Blick himmelweit von Shakspeare's Dichtungen verschieden, sind doch auf demselben Boden erwachsen, aus dem der Götz hervorging, und haben eben so viel Anrecht auf die Shakspearesche Verwandtschaft als letzterer. Göthe selbst schildert (W. **XXVI**, 211 ff.) jene durch das Studium der Englischen Dichter geweckten Stimmungen «unmuthigen Uebermuths, elegischer Trauer und alles aufgebender Verzweiflung», aus denen die Wertherschen Briefe hervorgegangen, und fügt hinzu: «Sonderbar genug bestärkte unser Vater und Lehrer Shakspeare, der so reine Heiterkeit zu verbreiten weiß, selbst diesen Unwillen. Hamlet und seine Monologe blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüther ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und recitirte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe eben so melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.» Man könnte, wie Prutz und Stahr bemerken, die ganze «Sturm-

und Drang-Periode», deren eine Seite Werther's Leiden so meisterhaft schildern, auch die Hamletsche nennen: es charakterisirt sie in der That derselbe Unmuth über die bestehende Welt, dieselbe Zerrissenheit, derselbe Drang nach großen, eines freien Geistes würdigen Thaten, zu denen es theils die Lage der Dinge, theils die eigne Schwäche nicht kommen ließ, kurz derselbe Kampf aufgeregter strebsamer Geister mit der Ungunst der äußern Verhältnisse, in welchem Hamlet zu Grunde geht. Lenz kann auch in letzterer Beziehung als das wenngleich schwache und verzerrte Abbild des Prinzen angesehen werden, während Göthe's stärkere Natur jene Ungunst der Verhältnisse theils überdauerte, theils besiegte. Wie er gegen die mächtigen Einflüsse Shakspeare's überhaupt sich seine Selbstständigkeit zu bewahren wusste und sie gleichsam nur zum geistigen Stoffe seiner Dichterthätigkeit machte, so überwand er auch jene Wertherschen Stimmungen, indem er sie zu poetischen Gebilden ausgestaltete. Im Clavigo und der Stella tönen sie zwar noch nach; aber schon im Egmont (der bekanntlich lange vor seinem Erscheinen gedichtet, 1789 nur übergearbeitet und vollendet ward) sprudelt wieder ein frisches, klares, bis zum Uebermuth unverzagtes Leben, dem Dichter des Hamlet wiederum weit näher verwandt als dem Gedichte.

Wie groß, wie ungeheuer die Wirkungen dieser ersten Götheschen Meisterwerke waren, wie man den Dichter des Götz als «den Deutschen Shakspeare» auf der einen Seite jubelnd begrüßte, auf der andern schalt und schmähte, wie man ihn von allen Seiten anstaunte als ein neues, unerhörtes Phänomen am Horizonte der Deutschen Poesie, wie man ihn nachahmte, nachäffte, karikirte, davon geben die Annalen der Deutschen Literatur jener Zeit vielfältig Zeugniß. Für unsern Zweck genügt es, an die eine Thatsache zu erinnern, daß Göthe mit jenen, von Shakspeare ausgehenden Dichtungen die Bahn brach, auf welcher ihm Schiller in seinen Erstlingswerken, in den Räubern, Fiesco, Kabale und Liebe, nachfolgte. Schon als vierzehnjähriger Knabe las Schiller Gerstenberg's Ugolino, und behielt davon einen bleibenden, bis in's späte Mannesalter reichenden Eindruck im Gemüthe. Lessing's Dramen, Maler Müller's Gedichte und seit 1776 Leisewitz's Julius von Tarent waren seine Lieblings-Lecture. Besonders aber entzückte ihn Göthe's Götz von Berlichingen. Um dieselbe Zeit (1775—76) wurde er durch Abel's Vermittelung mit Shakspeare

bekannt. Dadurch wuchs, wie Hoffmeister sagt, die Poesie zu einem Alles überfluthenden Strome in ihm an. Denn obwohl ihn nach Abel's Erzählung anfangs «Shakspeare's Kälte und Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte im höchsten Pathos zu scherzen, empörte,» so ward er doch von dessen Dichtungen, nach seinem eignen Ausdrucke «wie von einem gewaltigen felsenstürzenden Strome ergriffen, und seinem ganzen Talente die entschiedene Richtung auf das Dramatische gegeben.» Ja von den Räubern erklärt er ausdrücklich in seiner Selbstkritik: «Wenn man es dem Verfasser nicht an den Schönheiten anmerkt, daß er sich in seinen Shakspeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen.» — So war es *Shakspeare's* Geist, von welchem die ersten Blüthen der s. g. *klassischen* Periode unserer Dichtkunst gleichsam befruchtet wurden; es war Shakspeare, von dem die große Umwälzung des Geschmacks im Gebiete der Kritik wie der Production ihren Anstoß erhielt, der dem neugeborenen Kinde der Poesie die erste Erziehung und Bildung gab, von dem eine bestimmte Richtung unserer ganzen Literatur, jenes herrschende Streben nach Natürlichkeit, Naturtreue, Naturwahrheit, Individualität und Volksthümlichkeit, ausging; man kann daher die erste Epoche dieser klassischen Periode bis zur Rückkehr Göthe's aus Italien mit Recht die Shakspeare-Epoche nennen.—

Indessen hatte bei Schiller der Einfluß Shakspeare's von Anfang an noch eine andere Quelle und darum auch einen andern Verlauf, einen andern Erfolg. Während Göthe und seine Genossen vorzugsweise von jener s. g. Naturwahrheit der Shakspeareschen Dichtungen, von der frappanten lebendigen Darstellung des Einzelnen, von der tiefen psychologischen Wahrheit seiner Charakteristik hingerissen wurden, ward Schiller fast mehr noch ergriffen von dem gewaltigen *ethischen* Pathos der Shakspeareschen Darstellung, von den *allgemeinen großen Ideen*, die er in Shakspeare's Dichtungen anfänglich mehr ahnte als erkannte, die ihm wenigstens zu sehr unter der Fülle des Individuellen sich zu verbergen schienen. Jene Klage über Shakspeare's Kälte und Unempfindlichkeit war nur der Ausdruck eines für die Idee begeisterten Gemüths, das die gleiche *persönliche* Begeisterung auch in seinem Lieblingsdichter ausgesprochen wiederfinden wollte. Später erkannte Schiller jenen Ideenreichthum wie überhaupt die *ideale* Seite der Shakspeareschen Dichtung mehr und mehr, und

Shakspeare wurde ihm immer lieber. Während daher Göthe'n der große Brite in demselben Grade unbequem, eine «dämonische Erscheinung» wurde, in welchem das lyrische Pathos der Jugend dem plastischen gestaltenden Elemente seiner Natur zu weichen begann, während Göthe mit der Ausbildung dieses Elements auf seiner Italienischen Reise der antiken Kunst und Poesie seine Begeisterung zuwendete und der Shakspeareschen den Rücken kehrte, während er sich später gratulirte, sich im Götz und Egmont Shakspeare'n «ein für allemal vom Halse geschafft zu haben», während er von der neuen antikisirenden Richtung aus wieder der Französischen Manier zu huldigen und an einer Wiederherstellung der Französischen Tragödie auf dem Deutschen Theater zu arbeiten begann, ja sogar allgemach den merkwürdigen Irrthum sich einredete, als seien Shakspeare's Werke nicht für die Bühne, nicht «für die Augen des Leibes», untheatralische Dramen, bloße «Gespräche in Handlungen, viel weniger sinnliche That als geistiges Wort, höchst interessante Märchen nur von mehreren maskirten Personen erzählt», während er demgemäß die «sinnlose» Meinung, als könnten sie unverkürzt und unverändert auf den Brettern erscheinen, bekämpfte und bespöttelte, und Romeo und Julie in einer von ihm selbst verfertigten Bearbeitung für das Weimarsche Theater dermaßen verunstaltete, daß es schien als seien die Weiße, die Gotter, die Brömel, die Engel u. s. w. mit allem ihrem Stumpfsinn für poetische Schönheit und dramatische Gestaltung wieder erstanden; während er endlich auch den alten Vorwurf wegen der Mischung des Tragischen und Komischen wieder aufwärmte, und Mercutio und die Amme «possenhafte Intermezzisten» nannte, die «den tragischen Gehalte der Geschichte zerstörten und uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müßten»; kurz während er von dieser «folgerechten Denkart» und seiner antikisirenden Richtung allgemach zu Productionen getrieben ward, die wie die natürliche Tochter nicht einmal «Gespräche in Handlungen», sondern Gespräche ohne alle Handlung waren, und erst in seinen letzten Lebensjahren sich wieder mehr mit Shakspeare befreundete, seine Irrthümer zum Theil zurücknahm und den alten Jugendliebling wieder Lesern, Dichtern und Schauspielern empfahl als das beste Mittel «ihre Fähigkeiten aufzuschließen;» — sprach Schiller, je älter er ward, mit immer größerer Anerken-

nung von Shakspeare, und erwartete von einer würdigen Darstellung seiner Dramen gerade den größten Segen für die Deutsche Bühne. «Ich las in diesen Tagen, schreibt er an Göthe gegen Ende 1797, die Shakspeareschen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne» u. s. w. «Kein Shakspearesches Stück, schließt er, hat mich so sehr an die Griechische Tragödie erinnert. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden» (Briefwechsel mit Göthe III, 290). In dieser Stelle spricht sich nicht nur der feine ästhetische Sinn aus, mit welchem Schiller, der nach andern Aeußerungen das Wesen der antiken Kunst und den tiefen, unversöhnlichen Gegensatz derselben gegen die moderne so wohl begriffen hatte, doch zugleich die innere ideelle Verwandtschaft zwischen dem Shakspeareschen und dem antiken Drama erkannte, sondern auch das richtige praktische Urtheil, mit welchem er die Zurückführung des Shakspeareschen Dramas (natürlich mit einigen «besonnenen» oder wie Lessing sagte, «bescheidenen» Veränderungen) auf die Deutsche Bühne und die Erhebung der Bühne selbst als gleichbedeutend setzte. Dennoch verletzte nicht nur Schillers Bearbeitung des Macbeth, die einige Jahre später auf dem Weimarschen Theater erschien, den Genius Shakspeare's durch allerlei ästhetisch unzulässige Veränderungen, sondern auch seine eignen dramatischen Produktionen erscheinen von einem andern Geiste durchdrungen als die Shakspeareschen und selbst seine eignen Jugendarbeiten. Auch Schiller näherte sich schon im Don Carlos und entschiedener noch mit dem Wallenstein, mehr dem antiken Drama. Allein diese Annäherung ging einerseits nicht sowohl von der Götheschen Neigung zur antiken Plastik oder zum plastisch-Idealen, als vielmehr von der tief in seiner Natur liegenden Neigung zum ethisch- und philosophisch-Idealen aus; andrerseits war es eben darum mehr auf eine Vermittelung des antiken mit dem modernen Drama, als auf eine Antikisirung des letzteren abgesehen, wie sich unten näher zeigen wird. Das moderne Drama aber fiel ihm in Eins zusammen mit dem Shakspeareschen, d. h. Shakspeare blieb in Schillers produktiver Thätigkeit — und das allein voll-

ten wir hier nur andeuten, — fortwährend ein lebendig mitwirkendes Agens. —

Das Jahr 1796 — 97, mit welchem Schiller sich wieder entschieden der dramatischen Dichtung zuwendete und seitdem mit Energie die eben bezeichnete Richtung verfolgte, ist auch noch nach einer andern Seite hin wichtig geworden für die Geschichte Shakspeare's in Deutschland. Nachdem A. W. Schlegel in den Horen von 1796 die ersten Proben seiner Uebersetzung Shakspeare's mitgetheilt und mit siegreichen Gründen das alte Vorurtheil gegen den Vers in der dramatischen Dichtung aus dem Felde geschlagen hatte, erschien seit 1797 (bis 1810) seine unübertroffene und vielleicht unübertreffliche Uebersetzung von zwanzig Shakspeareschen Dramen, die erste, in welcher mit wahrhaft genialer Gewandtheit nicht nur der Shakspearesche Gedanke, sondern auch die eigenthümliche Form desselben, der so bedeutsame Wechsel zwischen Prosa und Blanc-Vers, die Shakspearesche Behandlung des letzteren und alle die charakteristischen Wendungen und Metamorphosen des Styls, nachgebildet waren. Es ist eine notorische Thatsache, daß diese Uebersetzung erst den größten dramatischen Dichter der neueren Zeit zum geistigen Eigenthume der Deutschen Nation erhoben, ihn gleichsam nationalisirt, verdeutscht im eigentlichsten Sinne des Worts, zu unserem Fleisch und Blut gemacht hat, ein Verdienst, das nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Tieck im Vereine mit jüngeren Freunden hat sie in würdiger Weise, wenn auch nicht mit gleicher Meisterschaft, vollendet, und damit seinen vielen Verdiensten um Shakspeare die Krone aufgesetzt.

A. W. Schlegel gehörte bekanntlich zu den s. g. Romantikern. Seine Uebersetzung war eine Frucht dieses neuen Zweiges am Baume der Deutschen Literatur, eben so sehr ein Produkt der romantischen Schule als hebende Folie derselben, Stützpunkt ihres Einflusses, Hebel ihrer Entwickelung. Von ihr aus verbreitete sich ein neuer Shakspeare-Enthusiasmus über die jüngeren, strebsamen Geister. Hier Shakspeare! hier Geist und Poesie und Genialität! wurde das Feldgeschrei einer zahlreichen Schaar rüstiger Streiter, die wie einst der junge Göthe und seine Genossen mit übermüthigem Selbstgefühle gegen den herrschenden ästhetischen Geschmack (der neben Göthe und Schiller auch einem Iffland, Kotzebue, Lafontaine ꝛc. huldigte) wie gegen andre geistige Rich-

tungen, namentlich gegen die s. g. Aufklärung, zu Felde zogen. Wie diese neue Richtung aus der historischen Entwickelung des Deutschen Geistes, der religiösen, politischen und socialen Zustände, insbesondere der Poesie und Literatur selber mit historischer Consequenz hervorgegangen, haben wir hier nicht zu erörtern. Genug, sie stand gegen die Bahn, welche Göthe seit seiner Italienischen Reise und bald darauf auch Schiller eingeschlagen, insofern im entschiedenen Gegensatze, als sie dem Geiste und der Poesie des Mittelalters sich zukehrte, während jene zum klassischen Alterthume sich neigten. Danach bestimmte sich denn auch ihr Verhältniß zu Shakspeare. Während Lessing, Göthe, Schiller und ihre Geistesverwandten in der Doppelnatur des Shakspeareschen Dramas mehr diejenige Seite erfaßten, von der es dem Geiste der neueren Zeit angehört, während sie die Naturwahrheit, die psychologische Tiefe der Charakteristik, den Reichthum der Gedanken, die Schärfe der Reflexion, das ethische Pathos der Darstellung und die gigantische Größe ihrer Stoffe bewunderten, ergriffen die Romantiker mehr die dem Mittelalter zugekehrte Seite Shakspeare's, und schwelgten in dem phantastischen Elemente, in der tiefsinnigen Symbolik, in der Fülle geheimnißvoller Beziehungen und Anspielungen, kurz in dem mystischen Helldunkel, das die Shakspearesche Dichtung durchzieht. Mit dieser Seite verband sich ihnen von selbst das humoristische Element Shakspeare's, sofern der Humor gleichsam der Witz der Phantasie, phantastischer Witz genannt werden kann. Auch wendeten sie der Form ihre Aufmerksamkeit zu, und zwar nicht nur der sprachlichen, sondern auch der Form der dramatischen Composition, der Art der scenischen Darstellung, kurz dem Style Shakspeare's und den charakteristischen Kennzeichen desselben.

Diese neue Auffassung bildet eine neue Epoche in der Geschichte des Shakspeareschen Dramas. Wie die Romantiker dasselbe von der Beziehung auf das ihm fernliegende antike Drama loslösten, wie sie es mehr als ein Produkt der aus dem Mittelalter geborenen neueren Zeit betrachteten, so mußten sie vorzugsweise befähigt und geneigt sein, auch seine historische Entstehung, seine Geschichte zu erforschen und im richtigen Lichte aufzufassen. Was Schlegel und Tieck in dieser Beziehung geleistet haben, ist zu allgemein bekannt, als daß es eines besondern Nachweises bedürfte. Glänzender noch sind die Thaten der

Romantiker im Gebiete der ästhetischen Kritik. Ihre eben so gründliche Kenntniß der Kunst und Poesie des Mittelalters wie des Alterthums, ihre Vorliebe für jene, ihre historischen Studien über sie mussten sie zu der Einsicht führen, daß die Bildung des Englischen Volkstheaters und insbesondere des Shakspeareschen Dramas nicht nur auf anderen geschichtlichen Grundlagen, sondern auch auf andern ästhetischen Grundanschauungen ruhe als die antike Kunst. Von dieser Einsicht ging ihre Kritik aus, und richtete sich demgemäß vorzugsweise auf die ästhetische Erkenntniß der nationalen und individuellen Eigenthümlichkeit der Shakspeareschen Dichtung. Schlegel, Tieck, Solger u. A. ergänzten daher gewissermaßen die Lessingsche Kritik. Während letztere mehr darauf ausging, die innere Uebereinstimmung Shakspeare's mit dem wahren Wesen der antiken Kunst und dem wahren Sinne der Aristotelischen Regeln nachzuweisen, um ihn dadurch dem herrschenden klassischen Geschmacke der Zeit näher zu bringen, hoben jene mehr den Unterschied zwischen beiden hervor, und bemühten sich die besondere Gestaltung des Shakspeareschen Dramas und den poetischen Gehalt in ihr darzulegen. Für die Erkenntniß der eigenthümlichen Schönheiten Shakspeare's und der charakteristischen Besonderheiten seines Styls, für die rechte Würdigung einzelner Eigenheiten und anscheinender Mängel und Verstöße, kurz für das ästhetische Verständniß des Einzelnen haben sie Großes geleistet. Aber eben weil ihr Blick zu sehr am Eigenthümlichen, Besonderen, Einzelnen haftete, und weil sie andern Theils zu einseitig an der mittelalterlichen Gestalt der Kunst hingen und demgemäß theoretisch das Wesen der dichterischen Thätigkeit nur in das freie, ungebundene Spiel der schaffenden Phantasie, das Wesen der Kunst selbst in eine gestaltlose Idealität, in die Darstellung der Unerfaßbarkeit des unendlichen Gehalts der Idee durch die endliche Form der Schönheit (Solger), zuletzt gar in die verrufene Fr. Schlegelsche Ironie setzten, gelang es ihnen nicht, die allgemeinen Kunstgesetze, die dem Shakspeareschen Style der dramatischen Kunst zu Grunde liegen, zu entdecken, obwohl doch nur durch deren Darlegung die eigenthümlich-Shakspearesche Gestalt des Dramas ästhetisch gerechtfertigt werden konnte. Von jenen theoretischen Ansichten aus ward ihnen Shakspeare, je mehr sie ihn zu verstehen und seine Größe zu erkennen, suchten, um so mehr der «Unbegreifliche» und «Unergründliche»

weil eben das Genie schlechthin, die geniale Schöpferlaune par excellence. Und umgekehrt ward der unergründliche Shakspeare der Hauptstützpunkt für jene einseitigen Theorien. Sie sahen eben nur den phantastischen Humor, den genialen Uebermuth, die schöpferische Freiheit, kurz diejenige Seite an ihm, von der seine Dichtung sich über das reelle historische Dasein erhebt und mit ihm allerdings gleichsam nur spielt; sie übersahen gänzlich oder brachten doch nicht in Anschlag, daß dieser Shakspeareſche Idealismus auf der gründlichsten, nüchternsten Erkenntniß der wirklichen Welt ruht, nur die Poesie dieser wirklichen Welt ist, und sie daher zugleich in ihrer nackten Wahrheit zur Anschauung bringt. Ja, in das Einzelne und Besondere sich vertiefend und das Allgemeine, von dem jenes doch überall bedingt ist, aus den Augen verlierend, thaten sie sogar in der Kritik des Einzelnen hier und da Mißgriffe, wie wir oben an Tiecks Urtheilen über einige der angeblich Shakspeareſchen Stücke nachgewiesen zu haben glauben. Zur Erforschung jener allgemeinen Kunstgesetze des Shakspeareſchen Styls und damit zur ästhetischen Rechtfertigung desselben hat erst in neuster Zeit die Deutsche Wissenschaft der Aesthetik zufolge ihrer eignen weiteren Ausbildung die ersten Schritte gethan. —

Von jener Auffassung Shakspeare's, die der Kritik der Romantiker zu Grunde liegt, erscheinen auch ihre eignen poetischen Produktionen durchdrungen und bedingt. Shakspeare ist offenbar der Prototyp ihrer künstlerischen Thätigkeit: — Shakspeare, wie er ein Paar Jahrzehende früher das Genie Göthe's, Schiller's und ihrer Jugendgenossen aus dem Schlaf gerüttelt hatte, so erweckte er zum zweiten Male das Talent einer Anzahl reichbegabter Geister zur Dichtung und insbesondere zur dramatischen Poesie. Es ist nicht dieses Orts, die Werke Tieck's, Novalis', der beiden Schlegel, A. v. Arnim's, Brentano's, Fouqué's u. A. einer selbstständigen, ausführlichen Kritik zu unterwerfen, und sie gegen die ungerechte, parteiische, absichtliche Herabsetzung, die sie in neuster Zeit vielfach erfahren haben, in Schutz zu nehmen. Uns kommt es nur darauf an, das Verhältniß derselben zur Shakspeareſchen Dichtung in das rechte Licht zu stellen. Da leuchtet dann aber auf den ersten Blick ein, daß es wiederum das Phantastische, Mystische, Humoristische, kurz die mittelalterliche Seite Shakspeare's ist, die in ihnen einseitig herausgekehrt und

schon zufolge dieser Einseitigkeit über das rechte Maaß hinausgetrieben erscheint. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber selbst nach dieser Seite hin ein tiefer, durchgreifender Gegensatz zwischen Shakspeare und den Romantikern. Shakspeare's Humor, Shakspeare's Phantasiegebilde sind immer gleichsam aufgetragen auf der Folie eines starken, männlichen Charakters, eines energischen Willens, einer frischen Thatkraft; sie haben überall gleichsam Handlung in ihnen selbst, sie erscheinen wenigstens überall durchdrungen, zusammengehalten und zu festen, prägnanten Gestalten verdichtet durch Shakspeare's realistischen Sinn für das thätige, historische Leben: was der Dichter Shakspeare im freien Fluge concipirt hatte, brachte gleichsam der Historiker, der Politiker, der Weltmann Shakspeare erst zu Papiere: kurz selbst seine Geister, Hexen, Feen und Elfen sind noch immer durch und durch dramatisch. Bei unsern Romantikern dagegen trägt das phantastische Element einen lyrischen Charakter, und erscheint daher vielfach von persönlichen Eigenheiten, temporären Stimmungen, individuellen Neigungen, Sympathien und Antipathien inficirt oder doch ganz subjektiv willkührlich gestaltet, womit es in das Bizarre und Barocke ausartet. Ihr Witz, ihr Humor ist geistreich, aber einerseits wie flüchtiger Aether zu spiritualistisch, zu gestaltlos, andrerseits wegen jener lyrisch-subjektiven Grundlage von persönlichen Richtungen oder bestimmten Zeittendenzen influenzirt und damit häufig in persönliche Satire übergehend. Aus demselben Grunde streift ihre Mystik in Mysticismus, in eine gesuchte, das ganze Leben zum dunklen, sinnlosen Räthsel herabsetzende, Alles in Dunst und Nebel hüllende Geheimnißkrämerei hinüber. Ihre poetischen Gebilde erscheinen daher vielfach gleichsam körperlos, nur wie nothdürftig bekleidete Schemen allgemeiner Begriffe, oder verschwimmen in den dünnen Aether eines mystischen Idealismus, in den Nebel unklarer Gefühle, seltsamer, unerklärlicher Stimmungen und halbgeborner Gedanken. Selbst Tieck ist von diesen Mängeln nicht ganz frei. Kurz die Romantiker haben wohl Etwas von Shakspeare's Geiste; aber es fehlt ihnen die Hauptsache: die gestaltende, organisirende Kraft, das hohe ethische Pathos, der tiefe historische Sinn; ohne diese drei Elemente werden Schärfe des Verstandes und Tiefe der Reflexion, Geist, Witz und Phantasie immer vergeblich an ein Dichtwerk verschwendet sein: ohne jene drei Elemente wird

es keine Dichtung im höchsten Sinne des Worts, wenigstens sicherlich kein Drama geben. Die Vermittelung aber, welche spätere Dichter, wie Zach. Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald u. A. zwischen der romantischen und der Schillerschen Auffassung der dramatischen Kunst versuchten, verwischte nur die Eigenthümlichkeiten beider, ohne einen Schritt weiterzuführen. Denn Schiller besaß selbst wenig Plastik, und noch weniger nüchternen, objektiven historischen Sinn; und jene Dichter, weit entfernt, dieß Wenige wenigstens sich anzueignen, — nahmen im Gegentheil nur Schiller's subjektiven Idealismus, Schiller's subjektiv ethisches Pathos auf, oder karikirten wie Müllner die antike Schicksalsidee durch die subjektive, mystisch-romantische Fassung, die sie ihr gaben, — d. h. sie subjektivirten nur das Subjektive, und entfernten sich nur um so weiter von dem Shakspeareschen Ideal der dramatischen Kunst. —

So erscheint Shakspeare bereits zweimal, in gedoppelter Gestalt, aber beide Male einseitig aufgefasst und sozusagen halbirt, in unserer poetischen Literatur wiederauferstanden. Die beiden Gestalten ergänzen sich zwar gegenseitig, aber sie wollen sich doch nicht zu Einem harmonischen Ganzen zusammenschließen: der ganze Shakspeare ruht noch immer im Grabe. Der ganze Shakspeare ist aber der Historiker Shakspeare, der Dichter der Weltgeschichte. In seinen historischen Dramen ist Shakspeare vorzugsweise er selbst, wie wir oben darzuthun gesucht haben; in ihnen tritt sein Styl, die besondere Gestalt, welche die dramatische Kunst auf dem Englischen National-Theater gewonnen hat und welche der Grundtypus des neueren Dramas ist und bleiben wird, in vollster Eigenthümlichkeit und Klarheit hervor; in ihnen offenbart sich der Geist der neueren Poesie in seiner charakteristischen Form und Wesenheit. Denn des historischen Dramas war weder die antike noch die mittelalterliche Kunst fähig: es ist durch und durch ein Produkt der neueren Zeit. Shakspeare's historische Dramen erscheinen aber auch weniger, als seine Komödien und selbst weniger als seine großen tragischen Meisterwerke, inficirt von jenen zufälligen Eigenheiten, Auswüchsen, Schwächen und Verirrungen des Geschmacks, die jedem einzelnen Zeitalter anzukleben pflegen. Sie dürften daher auch den meisten Anspruch darauf haben, als erste Keime, als Prototypen einer neuen Gestaltung unserer dramatischen Kunst angesehen und benutzt zu werden.

Dennoch haben sie gerade bisher am wenigsten erweckend und fördernd eingewirkt. Göthe, Schiller, Uhland, Immermann, Grabbe und wer sonst noch der Göthe-Schillerschen Idee des Dramas sich anschloß, haben zwar vielfach auch historische Stoffe behandelt. Aber sie betrachteten mehr oder minder das historische Material eben nur als Material, dem der Dichter erst den Athem der Poesie einhauchen müsse, nicht als Stoff, der an sich selbst schon die Poesie in sich trage: sie schalteten daher meist so willkührlich mit der Geschichte, daß sie nicht mehr Geschichte blieb und das Stück alles Andre, nur kein historisches Drama ward. In neuester Zeit haben sich Raupach, Rückert, Prutz u. A. der historischen Dichtung wieder zugewandt. Allein Raupach ersäuft die Geschichte in schönen Phrasen, lyrischen Herzensergießungen und rhetorischem Sentenzenschwalle, und giebt der historischen Thatsache nur ein äußerlich poetisches Gewand, ohne zu ahnen, welche tiefe Poesie unter dem äußern Faktum in der es bedingenden historischen Idee verborgen liege. Rückert dagegen entleibt gleichsam die historische Idee, er entkleidet sie ihrer lebendigen, concreten Form, ihrer geschichtlichen Individualität, die sie an den einzelnen reinfaktischen Umständen und Verhältnissen, an zufälligen Incidenzpunkten, an den eigenthümlichen Charakteren ihrer Träger und deren persönlichen Interessen, Absichten, Affekten und Leidenschaften hat, und stellt die großen welthistorischen Persönlichkeiten als bloße willenlose Werkzeuge der historischen Idee, letztere selbst aber in philosophischer, unpoetischer Nacktheit dar, d. h. er zeigt das starre, dürre Knochengerippe, nicht aber die lebendige volle Gestalt der Weltgeschichte. Prutz endlich und die jüngste Generation unserer Dramatiker mischen Zeit-Tendenzen von gestern und heute in die historische Vergangenheit, entstellen damit nicht nur die ideelle Wahrheit, sondern auch die hehre Schönheit der Geschichte, den lebendigen Organismus ihrer Gestalt, die innere Harmonie ihrer Glieder, und zeigen überall, daß sie mehr im Dienste des sogenannten Zeitgeistes als der Poesie und Geschichte stehen. —

Dennoch glauben wir, daß im historischen Drama allein die Zukunft der Deutschen Poesie liegt; und eben darum sind wir überzeugt, daß Shakspeare zum dritten Male in unserer Literatur auferstehen werde, aber Shakspeare der Dichter der Weltgeschichte, der ganze, volle Shakspeare in unverkümmerter Kraft und Herr-

lichkeit, um mit der ganzen Macht seines Genius die letzte vollendende Epoche unserer Literaturgeschichte heraufzuführen.

Wie nahe wir diesem Ziele bereits gestanden und wie weit wir doch noch von ihm entfernt sind, wird eine nähere Charakteristik Göthe's und Schiller's in ihrem Verhältnisse zu Shakspeare am beßten zur Anschauung bringen. Die folgende Skizze will indeß nur eine Skizze, nur eine Zugabe zu diesem und dem vorhergehenden Abschnitte sein. —

III. Soll das Verhältniß zweier oder mehrerer Dichter zu einander bestimmt werden, so kann damit nicht eine Vergleichung ihrer künstlerischen Größe gemeint sein, — dieß äußere Abwägen, wie es gewöhnlich geschieht, nach gar keinen oder selbstgemachten Gewichten, hat etwas Kindisches, — sondern nur ihr verschiedenes Verhalten zur Idee der Kunst, d. h. ihre gegenseitige Verschiedenheit in der Auffassung und Verwirklichung dieser Idee, kann Gegenstand der Erörterung sein. Denn an sich hat jeder ächte Künstler dieselbe Berechtigung und denselben Beruf; er darf daher auch nur aus seinem eignen Wesen heraus beurtheilt werden, und es wäre widersinnig, etwa Göthe und Schiller nach Shakspeare's Persönlichkeit oder umgekehrt messen zu wollen. Zwar giebt es auch ein geistiges Mehr oder Minder. Ich kann überzeugt sein, daß Shakspeare der größte dramatische Dichter aller Zeiten sei. Allein diese Ueberzeugung würde ich nur dadurch darthun können, daß ich seine künstlerische Persönlichkeit qualitativ möglichst genau zu bestimmen suchte; und nur weil an dem Geiste jede Qualitätsbestimmung zugleich eine Quantitätsbestimmung ist und umgekehrt, folgt aus der wesentlichen Eigenthümlichkeit des Künstlers zugleich seine künstlerische Größe. Zu dieser Eigenthümlichkeit gehört aber vor Allem seine Auffassung des Wesens der Kunst, seine künstlerische Weltanschauung. In der Idee der Kunst ist also für alle ein gemeinsamer Mittelpunkt gegeben, durch den jeder in ein bestimmtes, objektives Verhältniß zu allen übrigen tritt. Nur von einem solchen Verhältniß, nur von dem verschiedenen Verhalten Göthe's und Schiller's zur Idee der dramatischen Poesie, gegenüber der Shakspeareschen Auffassung derselben, kann hier die Rede sein.

Göthe wurde bekanntlich geboren am 28. August 1749, — d. h. die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, jene Zeit, in welcher das Christenthum, eine kleine Anzahl Gläubiger von schwärmerischer oder steiforthodoxer Richtung ausgenommen, dem Deismus oder der s. g. natürlichen Religion zu weichen begann und zum Theil schon gewichen war; in welcher die Subjektivität des Geistes, die freie Selbstbestimmung, die freie Forschung, die Reflexion, die Kritik, kurz das Princip der neueren Zeit, immer nur ihr Recht in Opposition gegen alle Objektivität verfolgend, bereits allgemein den Sieg davon getragen hatte und praktisch zu werden begann, indem sie eine neue Welt aus sich heraus zu schaffen sich anschickte; in welcher der menschliche Geist in seiner Subjektivität sich selbst zum Mittelpunkte der ganzen Welt, zur Norm des Wahren, Guten und Schönen eingesetzt und die Philosophie die Stelle der Religion, der Verstand die Stelle des Gemüths, der Witz die Stelle der Phantasie eingenommen hatte, war die Geburts- und Bildungsstätte Göthe's. Frankreichs Kultur und Literatur herrschte damals auch über Deutschland. Denn in Frankreich war es, wo jener Kampf der Subjektivität gegen die Objektivität, der neueren Zeit gegen die Reste des Mittelalters, der Verstandesbildung gegen die Gemüthsbildung, ganz und vollständig durchgekämpft wurde, bis er auf dem Gebiete der Religion, Sittlichkeit und Philosophie zum Materialismus, Libertinismus und Atheismus, auf dem Gebiete des Rechts und der Politik zum totalen Umsturz aller bestehenden Verhältnisse führte. Gleichwohl kann man nicht sagen, daß der Französische Geist über den Deutschen geherrscht hätte. Jenem Umsturze setzte das tiefere sittliche Bewußtsein des Deutschen einen unübersteiglichen Wall entgegen. Das religiöse Leben konnte daher in Deutschland nicht ganz unterdrückt, sondern nur zurückgedrängt und eingeengt werden in die Schranken einer nüchternen Moralität. Der französische Materialismus und Atheismus gestaltete sich daher hier zur s. g. Vernunftreligion, oder besser in einen Moralismus um, dessen religiöse Grundlage die deistische Weltanschauung, dessen wahres Lebensprincip aber das im subjektiv-menschlichen Geiste immanente Vernunft- und Sittengesetz war, und als dessen Hypophet in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts Kant auftrat, zur Zeit als Göthe eben zum Manne herangereift war. Gleichzeitig wirkte Winkelmann zur Belebung

des wahren Verständnisses der antiken Kunst, während Lessing, wie wir gesehen haben, den falschen Geschmack, die Unnatur und Unpoesie des Französischen Dramas mit der energischen Entschiedenheit seiner scharf eindringenden Kritik bekämpfte, Shakspeare in Deutschland einführte, und der Herrschaft der Französischen Literatur ein Ende machte. Lessing und Winkelmann und neben ihnen Klopstock, Wieland u. A. waren die Führer jener mächtigen, bald ganz Deutschland durchdringenden, vom Geiste der Poesie und der poetischen Freiheit beseelten Geistesrichtung, von der getragen und auf deren Spitze zuletzt Göthe und Schiller als die Koryphäen der frischerblühten klassisch-deutschen Literatur standen. Auf einer Zweigbahn der großen Straße wurde dieselbe Richtung zur weichlichen Gefühls- und Phantasieschwärmerei, auf einer andern wendete sie sich, zugleich im Gegensatz gegen die steifen Deutschen Sitten und die gekünstelte Französische Civilisation, an die Natur, verehrte sie und die reine natürliche Menschlichkeit als die Quelle aller Wahrheit und Schönheit, und traf so mit dem philosophischen und pädagogischen Naturalismus eines Rousseau und Basedow wie mit dem idealistischen Humanitätswesen Herders u. A. in Eins zusammen. Der kahle Deismus drängte die reicheren Gemüther, welche nach einem lebendigen, thätigen Gott verlangten, von selbst zur Naturanbetung hin, die dann wiederum dem Pantheismus die Bahn brach, während Andre in Mysticismus, Schwärmerei und allerlei seltsamen Aberglauben verfielen. —

Das sind die Hauptelemente der Zeit, in welche Göthe's beste Lebensjahre fallen. Sie spiegeln sich alle mehr oder minder deutlich in seinen Dichtungen ab, und es ist daher sogleich als ein charakteristisches Unterscheidungszeichen hervorzuheben, daß Göthe weit mehr als Shakspeare von den Interessen und Richtungen seines Jahrhunderts bewegt erscheint. Ja, man kann sagen, daß es recht eigentlich zum Lebensprincipe seiner Poesie gehört, die Ideen, Bewegungen und Entwickelungsmomente des Zeitgeistes in ihrem innersten Kerne durch poetische Darstellung zur Anschauung und zum Bewußtsein zu bringen. Wie er sie an sich selbst und seiner Umgebung erfahren hat, so treten sie in seinen Dichtungen, zu lebendiger, objektiver Gestaltung erhoben, wieder heraus: er ist in der That der Mikrokosmus seiner Welt und Zeit. Daraus erklärt sich nicht nur der große Ein-

fluß, sondern zum Theil auch der Ruhm, den seine Werke weithin gewonnen haben; und es ist daher eine literarische Aufgabe der Gegenwart, die ihrer gründlichen Lösung noch entgegensieht, die Geschichte seines Lebens und seiner Dichtungen in der lebendigen Wechselwirkung und den vielverschlungenen gegenseitigen Beziehungen zwischen ihnen und seinem Zeitalter darzustellen. Da für uns nur seine dramatische Poesie, der kleinste Theil seiner literarischen Thätigkeit, in Betracht kommen kann, nur sein Verhältniß zu Shakspeare näher erörtert werden soll, so kann von einer Lösung dieser Aufgabe hier nicht die Rede sein. Ich muß mich mit einigen Andeutungen begnügen. Indessen leuchtet ohne Weiteres ein, daß z. B. auf die Mitschuldigen, eines seiner ersten Stücke, jene Demoralisirung, welche aus der auflösenden, gegen alle Objektivität sich auflehnenden Grundrichtung der Zeit über große und kleine Verhältnisse des Lebens bis in den Familienverband hinein sich auszubreiten anfing, einen entschiedenen Einfluß ausübte. Götz von Berlichingen und Egmont durchziehen jene Ideen, welche die geistigen Hebel der Französischen Revolution bildeten, und die sodann in ihrer Ausartung zu Karikaturen verzerrt, im Bürgergeneral und den Aufgeregten verspottet werden. Auch die natürliche Tochter verdankt ihre Entstehung dem revolutionären Zustande von Europa, der hier wie eine verderbenschwangere Gewitterwolke den Hintergrund der Aktion bildet. Stella und Clavigo dagegen schließen sich an Werthers Leiden an, und bezeichnen nach verschiedenen Seiten hin jene sentimentale, schwärmerische, mit der Wirklichkeit und den bestehenden Verhältnissen zerfallene Geistesrichtung, die Haltlosigkeit eines zwar reichen, aber ganz sich selbst, seinen Leidenschaften und Gefühlen sich überlassenden Gemüthes; während die Laune des Verliebten und einige der kleinen Singspiele, von den Gegensätzen und Verwickelungen eines civilisirten, vielseitigen Daseins sich abwendend, ganz der Natur und dem anmuthigen Spiele eines einfachen, idealen Naturlebens sich hingeben. Iphigenie ist der reinste Ausdruck der Verehrung, des tiefen Studiums und gediegenen Verständisses der antiken Kunst und Schönheit. Tasso dagegen spiegelt das hohe Bewußtsein eines ächt-poetischen Genius ab, dem Fürsten und Völker sich neigen, der weit hinausragt über die Schranken bürgerlicher Verhältnisse, zugleich aber auch die Kränklichkeit und Schwäch-

lichkeit eines von aller Wirklichkeit sich loslösenden, in seine eigne dichterische Welt versunkenen Geistes, und ist mithin das treue Abbild jener isolirten, vom wirklichen Leben abgewendeten, auf die Sphäre des Ideals angewiesenen Stellung, welche die Dichter und die Poesie selber damals einnahmen, wie des daraus entspringenden Strebens nach ungebundener poetischer Freiheit und unbedingter Anerkenntniß. Den eigentlichen Grundton aber, der durch alle Dichtungen Göthe's sich hinzieht, schlägt Faust an, so voll und stark, daß alle übrigen Töne des Accords mitklingen. Es ist der Grundton des Göthe'schen Zeitalters: das lebendige Bewußtsein der Unendlichkeit des subjektiven Geistes, das sich indeß einseitig äußert in dem Ringen nach einer durchaus subjektiven, aber nichts destoweniger ganz unbegränzten Freiheit, in dem Streben also, alle Fesseln, auch die innersten, geistigsten, zu zerbrechen, durch eigne Machtvollkommenheit den Himmel an sich zu reißen, die Welt zu beherrschen. Das ist der organische Mittelpunkt der Göthe'schen Poesie; davon ist seine ganze poetische Weltanschauung bedingt und getragen. —

Während bei Calderon die fixirte Objektivität aller inneren und äußeren, kirchlichen und politischen, religiösen und sittlichen Verhältnisse das entschiedenste Uebergewicht behauptet, liegt bei Göthe umgekehrt das Hauptgewicht überall auf der reinen, freien Subjektivität des Geistes und Lebens. Da hat jeder seine eigne Religion und Moralität, seine eigne Lebensansicht, seinen eignen Beruf, sein eignes Schicksal: «denn Recht hat jeder eigene Charakter.» Das Verhältniß der Menschen zu Gott ist ebenso unendlich mannichfaltig als die Verschiedenheit der Geister und Herzen. Nur das scheint objektiv gewiß, daß, wenn der Mensch die volle, unbegränzte, absolute oder vielmehr abstrakte Freiheit des Willens und Thuns haben soll, Gott seinerseits eine mittel- oder unmittelbare Einwirkung auf die Geschichte, auf das Leiden und Thun der Menschen sich nicht erlauben kann. Göthe huldigt also dem Deismus seines Zeitalters, der Gott und die Welt in eine dunkle Ferne zu einander stellt; und umgekehrt, in Folge seiner deistischen Weltanschauung herrscht in seiner Poesie die Subjektivität des Geistes und Lebens nothwendig vor: das Eine bedingt und bewirkt das Andere. Denn zieht sich Gottes Wesen und Wille in ein unerkennbares Jenseit zurück, offenbart er sich nicht irgendwie in der Welt, so fehlt

dem menschlichen Geiste jede objektive Allgemeinheit der Erkenntniß, jede allgemeine objektive Norm des Wollens und Handelns; auf sich allein ist er angewiesen, aus sich allein muß er Wahrheit und Recht schöpfen. Von solchen Hinweisungen auf Gottes leitende Hand und dem innigen Zusammenhang zwischen dem Dießseit und Jenseit, wie in Shakspeare's Macbeth, Hamlet und vielen seiner historischen Stücke, findet sich daher in Göthe's Dramen keine Spur. Denn auch im Faust hat das Ineinandergreifen beider Sphären nur einen allegorischen Sinn. Göthe's Weltanschauung ist vielmehr wesentlich nur eine moralische, ein Ausdruck jenes Moralismus seiner Zeit. Die Entwickelung der Weltgeschichte ruht ihm nicht wie bei Shakspeare auf dem organischen Zusammenwirken der göttlichen Weltregierung mit der menschlichen Freiheit, sondern sie ist ihm das beständige Gegeneinanderwirken, Ringen und Kämpfen natürlicher, menschlicher Kräfte, das durch die specifische, innere Schwere des irdischen Daseins sich im Gleichgewicht erhält, und dessen Resultat für jeden Einzelnen nach dem Maaße seiner Kräfte und der Richtung seines Strebens ein anderes ist. Gott bleibt zwar nicht ganz aus dem Spiele: aber er steht als letzte Ursache in dem dunkeln Hintergrunde einer weiten Ferne; man weiß und sieht nichts von ihm. Auch im Faust läßt er nur geschehen, was gerade geschehen will, und hält sich so außerhalb der Aktion, als sei er eben nur der Prolog und Epilog zur Weltgeschichte. Die sittliche Nothwendigkeit ist daher bei Göthe nicht der Ausdruck der waltenden Gerechtigkeit Gottes, sondern nur die im menschlichen Geiste selbst wirksame verneinende und vernichtende Macht, welche jenes Ringen nach persönlicher absoluter Freiheit, worin die Unendlichkeit des subjektiven Geistes sich erschöpft, und damit letztere selbst in ihrer negativen Form durch sich selbst aufhebt. So vernichtet sie allerdings die subjektive Willkühr, und schützt Recht und Sitte in ihrem Bestande. Aber Sitte und Recht haben für sich selbst keine Macht; sie treten nicht objektiv dem bösen Willen, der Willkühr, Schwäche und Verkehrtheit gegenüber, sondern sind nur thätig durch jene in der Subjektivität selbst liegende vernichtende Kraft. Das Schicksal ist daher bei Göthe nicht wie bei Shakspeare das Resultat der organischen Wechselwirkung zwischen der göttlichen und menschlichen Willensthätigkeit, sondern die Folge des Akts einer transscenden-

talen, ihm selbst unbewußten Selbstbestimmung des Menschen, der jenseit seines irdischen Daseins liegt, und in welchem er zu jener Macht der sittlichen Nothwendigkeit sich selbst ein bestimmtes, unverrückbares Verhältniß gegeben hat. Dafür hat Egmont den passenden poetischen Ausdruck gefunden, wenn er in dem Augenblicke, wo er, seiner völligen Willensfreiheit sich bewußt, den Verhältnissen trotzend und alle Warnungen zurückweisend, gerade nur dem innern Zuge seines Geistes und Charakters folgend, in die Worte ausbricht: «Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts als, muthig gefaßt, die Zügel festzuhalten, und bald rechts bald links vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.» Deutlicher spricht dasselbe Göthe selbst aus, wenn er (unter dem 26sten April 1797) an Schiller schreibt: «Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, *die entschiedene Natur des Menschen*, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen.» — Diese Entschiedenheit, wenn der Mensch frei, nicht bloßer Spielball einer höheren Macht sein soll, muß von ihm selbst ausgegangen sein; seine Natur aber ist das, was der Mensch an sich ist, was er in sein irdisches Dasein mitbringt, und ihre Bestimmtheit durch ihn selbst kann mithin nur in ein Jenseit, in einen Akt seiner transscendentalen Freiheit, seiner ewigen Subjektivität fallen. — Danach müssen dann auch Gut und Böse ihren specifischen Unterschied verlieren. Der Teufel ist nur «die verneinende Kraft, die stets das Böse will, und stets das Gute schafft.» Das Böse aber mit diesem *Bewußtsein* und dieser *Schöpferkraft* — denn daß es *wider* Willen und Wissen zum Guten *dient*, nicht also schafft, sondern durch höhere Macht zum bloßen Mittel herabgesetzt wird, ist auch Shakspearesche Anschauung, — ist offenbar nur der negative Pol des Guten, es ist selbst gut, nur in anderer Form, auf einem Umwege. Der Unterschied fällt mithin *nur* in die Subjektivität, und Gut und Böse kann also auch nur aus der *Subjektivität* heraus beurtheilt werden, hat keinen *objektiven* Begriff.

Diese deistisch-moralische Weltanschauung trägt nun in der ersten Hälfte der künstlerischen Laufbahn Göthe's den Cha-

rakter einer frischen poetischen Unmittelbarkeit. Götz von Berlichingen, Egmont, Stella, Clavigo und einige seiner kleineren Stücke gehören dieser ersten Periode an. Hier nimmt die Poesie die Welt, wie sie eben dem Auge der Phantasie und einem kräftigen subjektiven Bewußtsein unmittelbar erscheint. Wie bei Shakspeare ist die Wirklichkeit des Lebens treu und naturgemäß, zum Theil mit historischer Wahrheit gezeichnet; frische, lebendige Charaktere geben sich frei und ohne Bedenken dem Zuge ihrer Individualität, dem Drange der Umstände und der Verhältnisse hin; die Darstellung hat eine rasche, aktive Bewegung; die sittliche Nothwendigkeit und die Macht des Schicksals wie jenes Bewußtsein der Unendlichkeit des subjektiven Geistes mit seinem Sichgehenlassen, seinem Ringen nach freier Luft auf der Höhe des Lebens, äußert sich mehr in Leiden und Handlungen; — kurz die ganze Weltanschauung drückt sich mehr unmittelbar gegenständlich aus. Allein diese Weltanschauung, die so ganz in die Subjektivität des Geistes sich zurückzieht, trägt in sich die Nothwendigkeit zu einer allgemeinen, philosophischen Durchbildung ihrer selbst, weil sie überhaupt nur möglich ist, nachdem die Philosophie durch eine einseitig verständige, reflektirende Betrachtung der Dinge die objektive Gültigkeit der Religion, des Sittengesetzes wie überhaupt aller Autorität zerstört hat, weil sie mithin selbst schon auf philosophischem Grunde steht. Dahin wird sie denn auch unwillkührlich zurückgedrängt; sie kann sich nicht in reiner künstlerischer Unmittelbarkeit erhalten, wenn sie nicht den innern Drang nach weiterer Entwickelung, nach größerer Klarheit und Bestimmtheit gewaltsam unterdrücken, und so ihrem Leben selbst ein Ende machen will. Je mehr sie sich ihrer selbst bewußt wird, desto mehr muß ihr einleuchten, daß ihr wahrer innerer Halt nur die Gewißheit, Kraft und Fülle des subjektiven Bewußtseins ist. Soll dieß zu einem Allgemeingültigen erhoben werden, wie es die Poesie verlangt, so muß es sich selbst als solches *ausweisen*. Es muß also darthun, daß die Objektivität für sich keine Selbstständigkeit, keine Wahrheit habe, sondern nur als Reflex der Subjektivität des Geistes gelten könne; es muß sich selbst in seiner ganzen Innerlichkeit und seinem vollem Gehalte nach ausbreiten, und diesen in seiner Reflexion in die Objektivität heraustreten lassen. Zur *Reflexion* also wird diese Weltanschauung von selbst hingedrängt; sie wird aus

einer moralischen, auf dem unmittelbaren sittlichen Bewußtsein beruhenden von selbst zu einer philosophischen, reflektirenden, schon darum, weil das sittliche Bewußtsein, von aller Objektivität losgelöst und allein auf sich selbst gestützt, auch sich selbst nothwendig Rechenschaft geben, die Gründe seines Wissens und Wollens in sich selbst suchen, also sich in sich und über sich reflektiren muß; — sonst würde es ja gar keine Stütze haben.

Ist nun der Dichter einmal so zur Reflexion vorgeschritten, so wird das Nächste sein, daß er über seine eigene Kunst zu reflektiren beginnt. Der Zeitpunkt, in welchem Göthe's unmittelbare moralische Weltanschauung zur reflektirenden philosophischen sich umgestaltete, wird durch die Annäherung seiner Poesie an die dramatische Kunst der Alten bezeichnet. Es war nämlich nicht bloß die nähere Bekanntschaft mit den lebendigen und todten Resten des Alterthums (durch seine Italienische Reise), nicht bloß die unmittelbare Anschauung der antiken Kunst und die daraus entspringende tiefere Erkenntniß der Vorzüge der Griechischen Tragödie, der einfachen Schönheit ihrer Form, der plastischen, klaren Composition, der erhabenen poetischen Diction ꝛc., — dieß Alles waren nur Nebenmotive, nur äußere, den innern Zug des Geistes zum Bewußtsein bringende Anlässe, wie schon daraus hervorgeht, daß Göthe ja nirgend die eigentlich klassische Form des Drama's adoptirt hat: — nichts ist ja z. B. weiter entfernt von der antiken Composition, Färbung und Zeichnung als der Faust; auch Tasso und die natürliche Tochter haben in formeller Beziehung nicht mehr Aehnlichkeit mit der Griechischen Tragödie als etwa Stella und Clavigo. Der Hauptgrund zu jener Umwandlung des Göthe'schen Styls, zu jener s. g. Vermittelung der antiken und romantischen Kunstform war vielmehr die innere Verwandtschaft der Griechischen Tragödie mit jener neuen weiteren Entwickelung der Göthe'schen Weltanschauung. Die Einfachheit der Handlung, umgeben von langen Ergüssen der Empfindung und Leidenschaft, von Schilderungen der Stimmungen und Zustände der handelnden Personen, von den Betrachtungen und Urtheilen des Chors, die daraus sich ergebende Weise, die Personen nicht sowohl durch ihre vielseitige Aktivität als durch die Ausbreitung ihres inneren, subjektiven Gemüthslebens zu charakterisiren, endlich die breite, sentenzenreiche Sprache, — das Alles entsprach jenem Elemente der Re-

flexion, jener reflektirenden, philosophirenden Richtung, welche Göthe's Weltanschauung und damit seine Poesie, vielleicht ganz unbewußt bereits genommen hatte. Nur in den genannten Hauptpunkten schlossen sich Göthe's Dichtungen von da ab an die antike Tragödie an, und so entstanden in der zweiten Hälfte seiner Laufbahn Iphigenia, Tasso, die natürliche Tochter, die Vollendung des Faust, einige Fragmente und kleinere Stücke. Die Weltanschauung, die sich darin ausspricht, ist ihrem Inhalte nach dieselbe; nur die Form, in der sie erscheint, ist eine andere geworden. Während sie früher in unmittelbarer Gewißheit ihrer selbst auftrat, sucht sie sich jetzt zu rechtfertigen und zu beweisen; die Fülle der allgemeinen Sentenzen und Maximen, in denen der Dichter fortwährend sich bewegt und die sich gegenseitig widersprechen, zeigen eben, daß Alles nur von Einem bestimmten (subjektiven) Standpunkte aus Wahrheit und Gültigkeit habe. Während früher die einzelnen Hauptmomente in individueller, concreter Form sich bewegten, so daß Gott, wo seiner gedacht wurde, doch der persönliche, lebendige Gott war, die Ideen des Schicksals, der sittlichen Nothwendigkeit und der menschlichen Freiheit einen bestimmten, der Aktion entsprechenden Inhalt hatten; erscheinen sie jetzt in einer breiten Allgemeinheit, philosophisch generalisirt, ja zum Theil ganz zu abstrakten Begriffen abgeschwächt. Gott ist «das Wirkende», «das Waltende», «das Höchste» ꝛc. —

> Wer wagt ein Herrschendes zu läugnen, das
> Sich vorbehält, den Ausgang unserer Thaten
> Nach seinem einz'gen Willen zu bestimmen?
> Doch wer hat sich zu seinem hohen Rathe
> Gesellen dürfen? Wer Gesetz und Regel,
> Wonach es ordnend spricht, erkennen mögen? ꝛc.

Das ist der Gott einer deistischen, reflektirenden Philosophie. Das Schicksal liegt nicht mehr unmittelbar in der dargestellten Handlung, sondern jenseit derselben breitet es sich aus wie ein allgemeiner, dunkler Hintergrund, auf dem die Aktion sich bewegt, und da es doch so ganz zur Subjektivität der handelnden Personen gehört, so werden letztere selbst mit generalisirt. In der natürlichen Tochter z. B. treten nicht bestimmte Personen, sondern der (allgemeine) König, der (allgemeine) Herzog, Secretair, Weltgeistlicher ꝛc. auf; Eugenie selbst wird zum Abbilde der

unter den Stürmen der Revolution leidenden Nationen; Tasso ist Repräsentant jener allgemeinen oben charakterisirten Geistesrichtung; Faust Repräsentant des ganzen Menschengeschlechts. Demgemäß bekommt dann auch die menschliche Freiheit (und damit die sittliche Nothwendigkeit) einen ganz generellen Inhalt: bei Tasso wendet sie sich gegen den ganzen bestehenden Zustand der politischen und bürgerlichen Verhältnisse, bei Faust gegen die Weltordnung und die menschliche Natur selbst. Faust ist die Spitze dieser reflektirenden, philosophirenden Poesie. Hier entwickelt sich die ganze Weltanschauung, die ganze geistige Lebensgeschichte des Dichters durch alle Stadien. Aber nicht in eigentlich künstlerischer, rein poetischer Weise. Die Dichtung ist vielmehr ganz aus der Sphäre der concreten, lebendigen Wirklichkeit herausgehoben, und bewegt sich — nicht etwa wie Shakspeare's Sommernachtstraum, Sturm u. A. in einer dichterischen, phantastischen Welt, in der doch immer Alles individuelle, lebendige Gestalt ist — sondern im Gebiete allgemeiner, philosophischer, zum Theil abstrakter Begriffe und Anschauungen, welche in symbolischer oder allegorischer Form auftreten. Reflexion und Philosophie, aber freilich eine praktische, erlebte Philosophie, sind daher nur in ein poetisches Gewand gekleidet, und umgeben wie ein weites, durchsichtiges Gewebe die concret-lebendigen Charaktere und Figuren des ersten Theils, während sie im zweiten allein den Platz behaupten. Solche Poesie ist aber nur eine Abart, eine Nebengattung der Dichtkunst, die das Leben nicht in seinem philosophischen Reflexe, sondern in seiner unmittelbaren, concret-lebendigen Wesenheit und Wirklichkeit, die zugleich seine ewige Wahrheit ist, darzustellen hat. —

Alles, was bisher bemerkt worden, wird klarer und bestimmter hervortreten, wenn wir nun näher zusehen, wie bei Göthe in Folge jener dichterischen Grundanschauung und der vorwaltenden Subjektivität des Geistes die Ideen des Tragischen und Komischen gestaltet erscheinen.

Im Allgemeinen scheint Göthe's Begriff des Tragischen mit dem Shakspeareschen zusammenzustimmen. Auch bei ihm ist es das Leiden und der Untergang des menschlich Edlen, Großen, Schönen in Folge seiner eignen Einseitigkeit, Schwäche und Verkehrtheit. Indessen thut sich doch sogleich ein bemerkenswerther Unterschied auf. Denn einerseits ist die sittliche Schwäche der Götheschen Helden überall zugleich ihr Recht und ihre Stärke. Es

ist überall jenes Bewußtsein der Unendlichkeit des subjektiven Geistes, jenes Streben nach persönlicher absoluter Freiheit, das mit den bestehenden Verhältnissen in Widerspruch geräth, und über und in diesem Kampfe den Menschen zu Grunde richtet. Andrerseits steht eben deshalb den tragischen Helden nicht wie bei Shakspeare die objektive Macht des Rechts und der Sitte oder die in Folge der Schwäche des Guten emporgehobene Gewalt des Bösen (welche sodann mittelbar die Stelle der sittlichen Nothwendigkeit vertritt) vernichtend und Unheilbringend gegenüber; Alles vielmehr fällt auch hier in die Subjektivität zurück: jenes Bewußtsein, jenes Streben trägt die zerstörende Kraft in sich selbst, sofern es überall sich nicht stark genug erweist, in seinem wahren oder angemaßten Rechte sich zu behaupten. Man sehe nur die Goetheschen Trauerspiele etwas näher darauf an. Götz von Berlichingen geht unter nicht durch die Uebermacht seiner Gegner, — von dieser Seite war er gerettet, — sondern weil seine Kraft zur Verwirklichung seines Ideals ritterlicher Freiheit, seiner Meinung von Recht und Gerechtigkeit, die er durch Selbsthülfe überall zu schützen sich berufen glaubte, allmälig sich erschöpfte, in sich zusammenbrach, und damit auch der leibliche Organismus sich auflöste (vgl. W. 48, 72 u. 165. 26, 143). Egmont überliefert sich ganz eigentlich selbst und freiwillig den Händen seiner Henker; nicht die eherne Faust Alba's, nicht die Constellation der Verhältnisse, nicht die Feigheit und das Phlegma seines Volkes vernichtet ihn, — er konnte sich ja retten so gut als Oranien, und Alba kann daher nur als das äußere Werkzeug seines Todes angesehen werden, — die eigentliche Ursache seines Unterganges ist vielmehr die innere Unmöglichkeit, die volle wahre Freiheit, die ihm vorschwebte, eine Freiheit von aller Sorge, Vorsicht und Besonnenheit, eine spielende, mit der Liebe vermählte Freiheit, der das Leben nur ein bunter, heiterer Frühlingstag ist, zu erringen und zu behaupten. Gleichwohl soll dieses Ideal der Freiheit im Götz wie im Egmont das rechte, wahre sein; das beweist der Schluß beider Dramen, insbesondere die himmlische Erscheinung, in welcher Egmont endigt. Es ist also nicht etwa die falsche, einseitige Auffassung der Idee oder das Losreißen derselben von ihrem wahren Grunde, wodurch das Schicksal des Helden, wie in Shakspeare's Lear, Romeo und Julie, Macbeth ꝛc. zum tragischen wird, sondern in der That nur die innere Unmöglichkeit, die

Idee zu realisiren. Etwas anders verhält es sich in dieser Beziehung mit Clavigo und Stella. Clavigo, der seine Liebe gewaltsam abschüttelt, weil sie ihm zur Hemmung zu werden droht, Fernando, der der Liebe stets bedürftig ist, und doch von keiner befriedigt, immer wieder in's Freie flieht, beide verletzen durch ihr Sichgehenlassen, in der Verfolgung ihres angeblichen Rechts nach freier Selbstentfaltung und Selbstbefriedigung zugleich die wohlbegründeten, von ihnen selbst anerkannten Rechte Anderer. Allein auch hier ist es nicht diese Rechtsverletzung, die ihnen den Untergang zuzieht, die objektive Macht des Rechts bleibt auch hier außer dem Spiel; sondern nachdem sie die nothwendige Wirkung ihres Thuns vor Augen haben, da vermögen sie, wie Faust die Erscheinung des Erdgeistes, den Anblick ihrer selbsterstrebten Freiheit nicht auszuhalten, sie vermögen sich selbst und ihr Dasein nicht mehr zu ertragen: Clavigo, das zeigen die Ausbrüche seines Gefühls an der Bahre Mariens, ist schon in sich selbst zerstört, und würde, wie Fernando, sich selbst getödtet haben, wenn ihn Beaumarchais' Degen nicht erreicht hätte.

Von den vier tragischen Dichtungen der zweiten Periode muß Iphigenie in Tauris außer Betracht bleiben, da Göthe hier im Wesentlichen dem antiken Mythus und damit auch der antiken Anschauung vom Tragischen gefolgt ist. Tasso ist nicht minder als alle Götheschen Helden von einem Ideal der Freiheit durchdrungen, das er in jener Beschreibung der goldnen Zeiten ausdrückt, in denen «erlaubt war, was gefiel.» Im Götz und Egmont hat die Freiheit einen politischen und zum Theil religiösen Inhalt, sofern sie ihre Idealität gegen die Wirklichkeit der bestehenden Staats- und Kirchenverhältnisse geltend zu machen sucht; in Clavigo und Stella dagegen mehr einen moralisch-bürgerlichen, indem sie gegen die Grundlage des Familienlebens, die Ehe, sich kehrt, welche sie dort als hemmend und hindernd zum bloßen Mittel herabzusetzen, hier völlig zu durchbrechen sucht: im Tasso endlich wird sie zur poetisch-ästhetischen. Tasso trotzt auf die Macht und das Recht des Schönen; das Schöne soll eine durchaus freie Existenz und Geltung haben, alle Verhältnisse, alle Schranken überfliegend. Allein indem ihm seine Persönlichkeit, seine Ideen und Interessen mit dem Schönen in Eins zusammenfließen, so macht er für sich selbst auf die gleiche Freiheit Anspruch. Seine Welt soll die wirkliche Welt sein; und weil er letztere nicht so fin-

det, so fühlt er sich überall verletzt, gestört, verfolgt, so wirft er sich dem Gange derselben kämpfend und ringend entgegen. Allein auch er kann seine Stellung nicht behaupten, auch er kann sein Recht und sein Ideal nicht realisiren. Auch hier aber ist es nicht unmittelbar der Zustand der Dinge, nicht eine objektive Macht ist es, die ihm störend und vernichtend in den Weg tritt, — das Ziel seiner Wünsche, die Liebe der Prinzessin und sein Verhältniß zu ihr besteht und konnte fortbestehen; — er selbst vielmehr vermag sich in seinem Glücke, in seiner ästhetisch-idealen Welt nicht zu behaupten; es zersprengt ihm die Brust, es treibt sein Leben aus den Fugen; sein eigner Standpunkt bricht unter und in ihm selbst zusammen und begräbt die schönsten Blüthen seines Daseins. — In der natürlichen Tochter scheint Göthe's Weltanschauung und seine Idee vom Tragischen sich ganz in ihr Gegentheil verkehrt zu haben. Anscheinend ist es hier allein die Macht der äußern Verhältnisse, die moralische und politische Zerrissenheit, die allgemeine revolutionäre Gährung, die den Hintergrund des Ganzen bildet, wodurch das Leben der Heldin bedroht, ihr Glück, ohne ihre Schuld, zerstört wird. Allein näher zugesehen, verhält es sich auch hier ganz anders. Eugenie, die jungfräuliche Amazone, die Dichterin, eine Minerva und Diana in einer Person, zu männlich, um ganz weiblich zu sein, strebt offenbar hinaus über die natürlichen Schranken und die eigentliche Sphäre der Weiblichkeit; dem Glücke, das ihr trotz des Makels ihrer Geburt zu Theil werden soll, in den Regionen fürstlicher Macht und Herrlichkeit, frei und ungehemmt von den Kleinigkeiten, den Bedürfnissen und Interessen einer niederen Sphäre sich zu bewegen, kann und will sie nicht entsagen. Sie verkennt, daß der wahre Beruf des Weibes das stille Familienglück, die Ehe, die entsagende, aufopfernde Liebe ist. Dieß Glück wird ihr nicht geraubt; es drängt sich ihr vielmehr von selbst auf, die äußern Umstände treiben sie selbst dazu hin. Nur weil sie jenes nicht aufgeben will, mithin allein durch sie selbst, geht ihr auch dieses verloren; sie rettet sich in eine Scheinehe, die sie nur äußerlich schützt, während sie innerlich ihr unbeugsames Hoffen und Harren zu Grunde richten muß. —

Alle die verschiedenen Momente, die jenes Ringen nach persönlicher absoluter Freiheit bisher durchlaufen hat, erscheinen endlich im Faust zu Einem, vollem Ganzen zusammengefaßt. Faust

in seinem Streben nach Gottgleichheit, nach göttlicher Freiheit und Selbstbefriedigung, kehrt sich gegen seine eigne, gegen die ganze menschliche Natur in ihrer innersten Wesenheit; über sich selbst, über die ganze Welt will er hinaus. Die Tiefe der absoluten Erkenntniß, die er zunächst sucht, ist nur das Höchste und Größte, in welchem er alles Uebrige zu finden hofft. Diese Selbstüberhebung, dieses Gottseinwollen aus und durch sich selbst ist die Wurzel der Sünde. Auch an Faust, gerade auf der höchsten Spitze jenes Strebens, als es in Selbstmord umzuschlagen droht, tritt daher das Böse heran, aber nur als jene verneinende Macht, als die Nothwendigkeit der Beschränkung, die eben darum nur das Gute schafft, und daher bei Gott selbst wohlgelitten ist. An der Hand des Bösen stürzt er sich zunächst in alle Freuden der Sinnlichkeit, und leert den Becher bis auf die Hefen; aber weder die tiefste, innigste Liebeslust, noch das Selbstbehagen der Bestialität in ihren schamlosen Ausschweifungen (Auerbach's Keller — Blocksbergscene —) vermögen ihm Befriedigung zu gewähren. Von da durchläuft er (im zweiten Theile) *) die Gebiete des thätigen, politisch-historischen Lebens, der Kunst, der Wissenschaft, der Philosophie, überall bedeutsam eingreifend, mächtig sich aneignend; aber stets unbefriedigt, ohne zu finden, was er sucht. Da endlich, nachdem er Alles erfaßt und durchdrungen, im hohen Alter, zieht er sich zurück in die eigene, großartig schaffende Thätigkeit; und in dieser Umgestaltung der Außenwelt nach seinem Willen und Wesen, in dieser Objektivirung seiner Subjektivität, in dieser Selbstbespiegelung findet er endlich das Ziel seines Strebens, Freiheit, Ruhe, Selbstbefriedigung. Das aber ist zugleich der Augenblick seines Todes; damit fällt er nach dem geschlossenen Paktum seinem Gehülfen und Widersacher anheim, d. h. die Macht und Unendlichkeit des menschlichen (subjektiven) Geistes, indem sie aufgeht in der Lust an der eignen, doch immer nur beschränkten Thätigkeit, unterliegt eben damit der verneinenden, beschränkenden Kraft in ihr selbst, geht selbst in der Beschränktheit unter: sie löst sich, soweit sie nur nach außen gerichtet und damit gegen die Ordnung und Gesetzmäßigkeit des Da-

*) Die richtige Deutung der Allegorien dieses Theiles findet der Leser in Gh. H. Weiße's trefflicher Schrift: Kritik und Erläuterung des Göthe'schen Faust. Leipz. 1837.

seins in Widerspruch tritt, ganz eigentlich in sich selbst auf. Denn die wahre Unendlichkeit des menschlichen Geistes besteht in seinem Sichselbstaufgeben: «nur das ewig Weibliche zieht uns hinan,» d. h. die Liebe ist die wahre Unendlichkeit und Freiheit.

Im Faust liegt also Göthe's Weltanschauung, seine Idee vom Tragischen in allen ihren Momenten philosophisch-poetisch entwickelt vor uns. Das Tragische ist ihm eben nur jene Vernichtung des menschlich Edlen, Großen, Schönen in und durch sich selbst, jene innere Unmöglichkeit, seine eigne Idealität, seine Freiheit und Unendlichkeit durch sich selbst zu verwirklichen und in sich selbst zu behaupten. Unreligiös, nicht irreligiös, kann diese Anschauung nur darum heißen, weil sie der göttlichen Thätigkeit keinen freien Spielraum läßt, sondern den ganzen Gang der Entwickelung bis zur Erkenntniß jener innern Unmöglichkeit hin in die Subjektivität des menschlichen Geistes verlegt. Unmoralisch ist sie, objektiv genommen, gar nicht. Der Vorwurf, welcher der Götheschen Poesie in dieser Beziehung so häufig gemacht worden ist, hat nur daran einen Haltpunkt, daß der Dichter subjektiv allerdings eine gewisse Parteilichkeit für seine Helden, ihr Wollen und Thun, ihr Kämpfen und Fallen zeigt, daß er gleichsam mit ihnen leidet, ihre Sache zu der seinigen macht, ihr Recht in den Vordergrund stellt, und dagegen das Recht der bestehenden Ordnung, der objektiven sittlichen Nothwendigkeit zurücktreten läßt. Der einfache Grund davon liegt darin, daß Göthe alle die verschiedenen, in seinen Dichtungen dargestellten Momente der Entwickelung der Subjektivität des menschlichen Geistes bis zur allseitigen Erkenntniß jener inneren Unmöglichkeit *in sich selbst* durchlebt und durchgekämpft hat, daß ihm diese Erkenntniß in allen den verschiedenen Gebieten des Lebens selbst erst *aufgenöthigt* worden ist, daß er überhaupt nur dichtend objektivirte, was er selbst erfahren und gelitten. Darum schreibt er (1797) an Schiller, daß er tragische Situationen lieber vermieden als aufgesucht habe, weil ihn dabei ein zu großes pathologisches Interesse in Anspruch genommen, und daß er sich zwar nicht selbst genug kenne, um zu wissen, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne; er erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen, und sei überzeugt, daß er sich durch den bloßen Versuch zerstören könnte. Göthe sah also selbst sehr wohl ein, daß seinen Tragödien das Pathetische, das volle tragische Pathos fehle, und spricht sich die

Fähigkeit dazu ab, weil er sich selbst zu sehr auf die Seite seiner tragischen Helden stelle, statt auf die Seite der sittlichen Nothwendigkeit. Allein daß der Dichter letzteres thue, und damit in ruhiger Erhabenheit über dem tragischen Kampfe und Untergange stehe, ist eine Forderung an die lebendige Persönlichkeit, und diese gehört nicht dem Dichter, sondern dem Menschen an, und mithin nicht vor den Richterstuhl der literarischen Kritik. Genug, daß das Recht der Wahrheit und Sittlichkeit objektiv anerkannt ist; ob es der Dichter mit Schmerz oder Freude anerkennt, das ist seine Sache.

Daß hiernach auch das tröstende, versöhnende Moment des Tragischen in Göthe's Dramen eine andere Bedeutung haben muß und nicht so real und objektiv hervortreten kann als bei Shakspeare, liegt am Tage. Denn bei Göthe ist das Tragische seinem innersten Kerne nach ein ganz Allgemeines, das alle Menschen, das menschliche Dasein überhaupt trifft. Nicht also in das Diesseit kann der Trost und die Versöhnung fallen, nicht schon hier kann jene Idealität, die wahre Freiheit, sich verwirklichen; — hier kann der Mensch vielmehr nur entsagen und entbehren, oder er fällt im Kampfe um ein Mehr. Aber das, was ihm nothwendig ist, was sein Bewußtsein unweigerlich fordert, muß in einem Jenseit sich erfüllen. Dahin verweist daher der Schluß der Götheschen Trauerspiele mehr oder minder deutlich, am entschiedensten im Götz, Egmont und Faust, in den übrigen mehr auf mittelbare Weise durch den Ausdruck der Reue und der stillen Ergebung einerseits, des Trostes und der Verzeihung andrerseits. Am ungenügendsten erscheint in dieser Beziehung Stella und Tasso. Dort häuft der Selbstmord nur die Sündenschuld der Unglücklichen, weil er nicht die Selbstbestrafung des Verbrechers oder Folge der sich selbst verzehrenden und nur im Tode zu reinigenden Leidenschaft ist (wie in Othello und Romeo), — Stella hatte ja gelebt, auch nachdem sie Fernando verlassen, — sondern nur aus der moralischen Schwäche, das Leben ferner zu ertragen, hervorgeht; hier aber fehlt es dem Ganzen an einem bestimmten, klaren Schlusse: der in sich selbst zerstörte Tasso klammert sich krampfhaft an Antonio fest, aber wir bleiben ungewiß, wird er sich von seinem Falle erheben oder nicht? — Darin also liegt der Unterschied von der Shakspeareschen Auffassung: ihm ist das Tragische nicht ein nothwendiges Geschick alles Menschlichen, son-

dern es ist nur, weil und sofern das menschlich Große und Edle der Schwäche, der Selbstsucht, der blinden Leidenschaft sich hingiebt, oder sein Recht mit verletzender Einseitigkeit verfolgt; und darum dringt dann auch das Tröstende und Versöhnende schon diesseit durch, und ergreift Shakspeare's Helden, wenn auch erst in den letzten Momenten ihres Lebens, nachdem sie durch das Leben selbst geläutert und verklärt sind.

Obwohl Göthe sich selbst die Fähigkeit zur wahren Tragödie abspricht, so tritt doch bei ihm das Tragische hoch hinaus über das Komische, letzteres sehr in den Hintergrund zurück. Göthe's Lustspiele erscheinen größtentheils unbedeutend im Vergleich zu seinen ernsten, tragischen Dichtungen; er klagt selbst darüber, daß ihm das Komische nicht so recht gelingen wolle, weil es den Deutschen Dichtern auf diesem Gebiete ganz an einem Kapital fehle, womit sie poetisch wuchern könnten (W. Bd. 43, S. 96.). Man würde der Frage nach dem Grunde davon die einfache Antwort erwidern können: er habe eben mehr Talent zu dem Einen als zum Andern gehabt, wenn nur nicht Plato unbestreitbar Recht hätte mit seiner Behauptung, daß die Tragödie und die Komödie an sich das Eine Werk desselbigen Mannes seien. Der Grund davon muß also mehr in Göthe's Auffassung des Komischen, in seinem Begriff der dramatischen Kunst, in seiner ganzen Welt- und Lebensansicht liegen, obwohl keineswegs zu leugnen ist, daß, wie Göthe andeutet, der Geist der Zeit, die Deutschen Verhältnisse und der Deutsche Nationalcharakter einen Theil der Schuld tragen. Der Deutsche besitzt überhaupt weniger Talent zum Komischen, als der Franzose, Engländer, Spanier und Italiener. Der Ernst herrscht vor, und die ruhige Besonnenheit läßt ihn nicht (wie bei dem freieren, rücksichtloseren Engländer) in Humor umschlagen; es ist mehr ein lyrischer Ernst, ohne Eigensinn und Schärfe, voll Tiefe der Empfindung, der Reflexion und Contemplation, nicht so reich an lebendiger Phantasie, deren organische Einigung mit einem durchdringenden, treffenden Verstande den künstlerischen Witz erzeugt. Es fehlt uns an jener leichten Gewandtheit des Französischen, jener Scharfsichtigkeit und raschen Combinationsgabe des Spanischen, jener bunten, sinnlichen Lebensfülle des Italienischen Geistes; es fehlt uns vor allen Dingen an einer frischen, scharf ausgeprägten Individualität des Einzelnen wie des ganzen Volkslebens. Unser Volk ist eine breiartige, form-

lose Masse, in der ein Glied wie das andere aussieht; die Unterschiede verbergen sich in der Tiefe des innern Lebens; äußerlich, öffentlich hat das Leben und Treiben des Einzelnen keine prägnante Physiognomie. Wir sind mit Einem Worte zu innerlich, zu philosophisch; unser Witz ist zu tiefgehend, zu schwer, und eignet sich daher mehr für den humoristischen Roman als für die rasche Beweglichkeit und Aeußerlichkeit des dramatischen Spiels. Insbesondere neigte, wie schon bemerkt, Göthe's Zeitalter zu einer sentimentalen, ästhetischen und humanistischen Idealistik, der der Stachel des Witzes, der Realismus des Komischen unerträglich sein mußte; — welchen Lärm machten nicht die zahmen Xenien. Die Deutschen Verhältnisse des öffentlichen Lebens endlich waren und sind zu beschränkt, umzäunt von allen möglichen Rücksichten einer ängstlichen Politik und Polizei, beengt von der dem Deutschen eigenthümlichen Scheu vor aller Oeffentlichkeit. Alles das hat also unstreitig mitgewirkt. Allein andrerseits ist Göthe so entschieden die über den Zeitgeist hinausragende Spitze desselben, seine Poesie so entschieden Spiegelbild seiner Zeit und Nationalität, daß hier beide Seiten in Eins zusammenfallen, und beiden ihr Recht geschieht, wenn wir uns darauf beschränken, den Grund jener Erscheinung unmittelbar in Göthe's poetischer Weltanschauung zu suchen.

Jener lyrische Ernst, jene Tiefe und Klarheit des Gefühls, der Reflexion und Contemplation, mit welcher, nach Schillers Ausdrucke, Göthe's beobachtender Blick so still und rein auf den Dingen ruhte, ist entscheidender Grundzug seines Geistes. Wie er unbestritten der größte lyrische Dichter aller Zeiten und Völker ist, so sind auch alle seine Dichtungen von einem lyrischen Hauche durchzogen, — eine nothwendige Folge jenes Hauptgewichts, das in seiner ganzen Weltanschauung auf der Subjektivität des Geistes und Lebens ruht, die ja, wie gezeigt worden, gerade das Lebensprincip der lyrischen Poesie ist. Mit diesem Einen ist schon alles Uebrige gegeben. Daraus folgt der Mangel an Fülle des Witzes im Einzelnen, der Mangel an leichter Gewandtheit, an rascher Combinationsgabe u. s. w. Daraus folgt die große Innerlichkeit seiner ganzen Poesie, welche dem Komischen so ungünstig ist, sofern dieses eine Welt fordert, die ganz weltlich, äußerlich ist, einen Geist, der mit jugendlicher Frische den praktischen, lebendigen Interessen wie seinen eigenen

Launen und Gelüsten sich überläßt und mit dem bunten Spiele der äußern und inneren Zufälligkeit des Lebens sein Spiel treibt. Wie Göthe seiner Weltanschauung gemäß das Tragische nicht unmittelbar auf die in der Welt selbst thätige sittliche Nothwendigkeit zurückführen konnte, so konnte er auch in dem Komischen nicht die immanente Selbstparalyse, die immanente Dialektik der Ironie erkennen, die eben nur die andre Seite der sittlichen Nothwendigkeit ist. Es mußte ihm also auch jene harmlos lustige, scherzende Stimmung, jene Shakspeare-Sterneſche Laune des **Vive la bagatelle** fremd sein, die den Kern der komischen Weltanschauung bildet, die aber moralisch und ästhetisch nicht möglich ist ohne die lebendige Anschauung von dem Walten jener Dialektik der Ironie, welches bewirkt, daß in der komischen Hälfte dieser sublunarischen Welt, in dem ganzen bunten, widerspruchsvollen Spiel der irdischen Dinge zuletzt doch das Gute und Rechte geschieht. Wie ihm das Tragische, jene Selbstvernichtung des menschlichen Strebens nach persönlicher absoluter Freiheit und Selbstbefriedigung, seinem Begriffe nach ein Allgemeines ist und das ganze menschliche Dasein durchzieht, so konnte er daneben nicht zugleich die volle Lust an jener komischen Paralyse der subjektiven Willkühr, Schwäche und Verkehrtheit empfinden. Weil ihm die Subjektivität das A und das O war, so mußte er in dieser Paralyse mehr die Ursache, als den Effekt derselben in's Auge fassen. Ruht aber der Blick auf der Ursache, d. h. auf der menschlichen Thorheit, sittlichen Schwäche und Verkehrtheit selbst, tritt dagegen die Art, wie sie sich äußert und das endliche Resultat, in dem sie sich selbst aufhebt, zurück, so muß nothwendig das sittliche Gefühl, Verstand und Vernunft gegen sie in Opposition treten, sie unmittelbar zu bekämpfen suchen.

Darin liegt zugleich der nächste Grund, warum das Komische bei Göthe zum größten Theile den Ernst und das Absichtliche der Satire hat. Wie es der Subjektivität des Geistes und der darauf basirten Weltanschauung natürlich und nothwendig ist, sich selbst zu rechtfertigen und zu beweisen, so liegt es nicht minder in ihrem eignen Wesen, sich bestreitend und verneinend gegen Alles zu wenden, was ihr widerspricht. Wo die Objektivität nichts an und für sich selbst gilt, und also keinen Maaßstab abgeben kann, da muß die eigne Kraft der verschiedenen Richtungen des Geistes im Kampfe gegen einander entscheiden. Ja selbst in

das Leben des Einzelnen drängt sich dieser Kampf hinein, und nachdem die eine Entwickelungsstufe des Geistes überschritten ist, kehrt er sich vom höheren Standpunkte aus bestreitend und verspottend gegen sie und damit gegen sich selbst. Daher der anscheinende Widerspruch in Göthe's Poesie, daß er in Götz und Egmont die Idee der persönlichen politischen und religiösen Freiheit verherrlicht, im Bürgergeneral und den Aufgeregten aber dieselben Ideen satirisch angreift. Freilich wird hier vorzugsweise die falsche Auffassung und Ausführung verspottet. Allein theils liegt im Hintergrund die Ueberzeugung von der Unmöglichkeit einer vollen reinen Verwirklichung derselben (die im Tasso auch gelegentlich ausgesprochen wird), theils läßt sich noch sehr bezweifeln, ob Götzens und Egmonts Auffassung und ihre Art sie zu verwirklichen, die rechte gewesen sei. Derselbe Fall wiederholt sich, wenn man den Triumph der Empfindsamkeit mit Werthers Leiden zusammenhält. Im Werther will der Dichter zwar keineswegs jene krankhafte Sentimentalität, jene Gefühlsschwärmerei der Zeit vertheidigen oder gar preisen; er zeigt vielmehr das Haltlose, das Aufreibende, Zerstörende in ihr. Gleichwohl fühlt man auf jeder Seite, daß er sich selbst erst durch diese ganze Richtung hindurchgekämpft hat, ja in der Dichtung selbst erst derselben Schwäche sich entledigt, welche er sodann in dem Lustspiele so schonungslos verspottet, obwohl er anerkennen muß, daß gerade sein eigner Roman zur Erhöhung derselben beigetragen hat. In den übrigen Lustspielen dagegen geißelt seine Satire andere, seiner eignen Individualität fernstehende Irrthümer und Verkehrtheiten der Zeit. So im Groß-Cophta jenen betrügerischen Mysticismus, jene Geheimnißkrämerei mit übernatürlichem Wissen, Geisterumgang u. s. w., welche von dem Bunde der Rosenkreuzer aus gegen Ende des vorigen Jahrhunderts über einen Theil von Deutschland sich verbreitete; im Pater Brey die Anmaßungen und Nichtswürdigkeiten einer pfäffischen Frömmelei und Bekehrungssucht, die im Grunde nur selbst herrschen und genießen will (nur Schade, daß er das Kind mit dem Bade ausschüttete, indem er durch Vertheidigung eines kahlen Moralismus und Naturalismus zugleich gegen die wahre Frömmigkeit zu Felde zieht); umgekehrt in der dramatischen Scene zwischen Bahrdt, seiner Frau und den vier Evangelisten den Hochmuth, die Eitelkeit und Seichtigkeit des vulgären Rationa-

lismus; im vergötterten Waldteufel dagegen die bestialische Gemeinheit jener falschen Propheten und die Narrheit des Volkes, sich von ihnen beherrschen zu lassen (vergl. W. 26, 187 f.), zugleich aber auch jenen unnatürlichen Naturalismus, welcher aller Civilisation den Krieg erklärte und allein von einem s. g. reinen, ungebundenen Naturleben alles Heil der Menschheit erwartete; in den Vögeln die arrogante Kritisirwuth unberufener, flacher Köpfe gegenüber der eben so kindischen, unverständigen Lesewuth des großen Haufens; in dem ganz unausgeführten Entwurfe unter dem Titel Künstlers Erdenwallen den Jammer und das Elend einer freien Künstlernatur, die unter dem Drucke der Häuslichkeit und Nahrungssorgen zu Grunde geht. Am harmlosesten, erfrischendsten ist die Satire im Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, weil sie hier im Grunde gegen das ganze irdische Getreibe der Menschen, wenn auch vorzugsweise gegen den literarischen Jahrmarkt und die Unnatur der Französischen Tragödie gerichtet ist. Es ist zu bedauern, daß Göthe an solche volksmäßigen Spiele im verbesserten Style Hans Sachsens nicht mehr Zeit, Kraft und Mühe verwendet hat. Er besaß ein unverkennbares Talent dafür, und die Ausbildung dieser Gattung würde ein eigenthümliches, national-Deutsches Lustspiel gegeben haben, das an ächter Poesie die civilisirte, größtentheils prosaische Komödie der Franzosen, diese bloßen Copieen der gemeinen Wirklichkeit, die gegenwärtig unsere Bühne beherrschen, weit übertroffen haben würde.

So sehen wir denn, daß in der That bei weitem die größte Anzahl der Göthe'schen Lustspiele satirischer Tendenz ist. Nur die beiden ältesten dramatischen Versuche, die sich erhalten haben, die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen machen eine Ausnahme. Ersteres nennt Göthe selbst ein bloßes Schäferspiel. Und in der That kann es auf die künstlerische Dignität einer Shakspeare'schen Komödie keinen Anspruch machen, schon darum nicht, weil es ganz speciell nur um die einzelne Thorheit der Eifersucht sich dreht, nicht also die komische Weltanschauung von irgend einem besonderen Gesichtspunkte aus, nicht eine Lebensansicht darstellt, sondern eben nur die Eifersucht in ihrer innern Nichtigkeit, in ihrer komischen Paralyse zeigt. In den Mitschuldigen ist dafür der Kreis um so weiter gezogen. Es ist das ganze Leben und insbesondere das innerste Familienleben, dieses

Fundament aller Sittlichkeit, das hier von frivolen Ausschweifungen und unmoralischer Gesinnung so ganz zerfressen erscheint, daß eine Sünde, ein Vergehen gegen das andere sich compensiren soll. Göthe selbst, der für diese Jugendarbeit eine gewisse Vorliebe gehabt zu haben scheint, bemerkt (W. 23, 113): «sie deute auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung und spreche in etwas herben Zügen jenes christliche Wort spielend aus: Wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf.» Ist dieß der Sinn des Ganzen, so zeigt sich darin wiederum zur Evidenz jene Subjektivität des Geistes und Lebens, die in Göthe's Weltanschauung so entschieden vorherrscht. Denn freilich, der Einzelne in seiner eignen Schwachheit soll und darf niemals richten. Allein damit fällt das Gericht überhaupt nicht weg, so lange es noch eine waltende Gerechtigkeit in der Welt giebt. Der Objektivität des Rechts und der Sitte muß nothwendig Genüge geschehen; sie fordert die Strafe, von ihr muß das Gericht über ein solches Verbrechen, wie sich Söller zu Schulden kommen läßt, gehandhabt werden. Diebstahl und eheliche Untreue lassen sich nicht so obenhin compensiren gegen die moralische Schwäche aller übrigen Menschen. Sind Vergehen und Thorheiten einmal wirklich geworden, sind sie nicht schon in ihrer Entwickelung paralysirt, gehen sie insbesondere hervor aus einer so völlig frivolen, unsittlichen Gesinnung wie bei Söller, so müssen sie nothwendig bestraft oder durch tiefe Reue und Entsagung gesühnt werden. Darum hat Göthe auch ganz Recht, wenn er an den Mitschuldigen tadelt (W. 25, 113), «daß die hart ausgesprochenen widergesetzlichen Handlungen das ästhetische und moralische Gefühl verletzen, und daß darum das Stück auf dem Deutschen Theater keinen Eingang habe gewinnen können.» Seine spätere Entschuldigung dagegen: die Verbrechen, die zwar an und für sich niemals lächerlich sein könnten, würden hier nur durch Noth oder Leidenschaft gleichsam gezwungen verübt, sie verlören daher etwas von ihrer Eigenschaft, und seien eigentlich nur Vergehen (Bd. 45, 347. Briefwechsel mit Zelter III, 473), — diese Entschuldigung ist nichtig, weil nicht die widergesetzlichen Handlungen selbst verletzen, sondern der Ausgang, jenes Compensiren, jene Berufung auf die Subjektivität, womit alle Objektivität des Rechts und der Sitte über den Haufen geworfen wird.

Hier also, in diesem besondern Falle, ist Göthe in der That

unsittlich geworden, und kein Scharfsinn, kein Drehen und Wenden kann ihn dagegen vertheidigen. Der Grund davon liegt wiederum in seiner ganzen Weltanschauung. Wo die Subjektivität des Geistes so entschieden vorwaltet, da müßte der Mensch, wenn sein unsittliches oder anmaßliches Streben nicht auf tragische Weise sich in sich vernichtet, die Strafe für seine Vergehen *sich selbst* diktiren. Das kann er nicht, wenn ihm jede objektive Norm fehlt; er kann nicht aus sich selbst heraus. Tritt mithin — nicht wie etwa in der Laune des Verliebten die bloße einzelne Schwäche eines sonst edlen, sittlichen Menschen, die durch Reue und guten Willen überwunden werden kann, — sondern das eigentliche Verbrechen auf, so muß die komische Seite dieser Weltanschauung nothwendig in's Unsittliche fallen.

An die Laune des Verliebten schließen sich die Götheschen *Singspiele*: Claudine von Villabella, Erwin und Elmire, Jery und Bätely ꝛc. unmittelbar an. Wie dort so sind es hier die kleinen Verirrungen des Herzens, die Schwachheiten der Liebe, Leichtsinn, Sprödigkeit, Eifersucht, übertriebene Aengstlichkeit ꝛc., die mit den Menschen ihr neckendes Spiel treiben, und zuletzt in ihren eignen Folgen und Wirkungen sich in sich selbst aufheben, sich komisch paralysiren. Diese Spiele sind in jeder Beziehung äußerst gelungen; man erkennt den entschiedenen Beruf des Dichters dafür; man sieht, Göthe fühlte sich in ihnen so recht wohl und heimisch. Auch behauptet er selbst, «daß die reine Opernform die günstigste aller dramatischen bleibe» (W. 31, 11). In der That mußte in Folge seiner durchaus lyrischen Weltanschauung die Komödie, da wo sie nicht der satirischen Tendenz sich überließ, nothwendig in das musikalische Drama übergehen. Göthe konnte nicht das Komische des *Thuns und Handelns* darstellen, ohne sich solchen Verirrungen wie in den Mitschuldigen auszusetzen. Denn die Willkühr, die Narrheit und Verkehrtheit der *That* in ihrer Gegenständlichkeit kann sich nur an einer gleichen, ihr entgegenstehenden Objektivität komisch paralysiren. Dazu aber läßt es das Gewicht der Subjektivität in Göthe's Weltanschauung nicht kommen; sie fordert vielmehr, daß die menschlichen Schwächen und Verirrungen sich innerhalb des subjektiven Geistes auflösen. Es muß mithin im Wesentlichen bei den Gefühlen und Affekten bleiben; *sie* müssen den herrschenden organischen Mittelpunkt der Darstellung bilden, und diese wird damit wesentlich

lyrisch, musikalisch; die Verwickelungen des Zufalls, das sich kreuzende Spiel der Umstände und Verhältnisse, die paralysirende Wechselwirkung der komischen Handlungen gegeneinander kann keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. Daher neigen denn auch Göthe's Lust- und Singspiele mehr zum Intriguanten als zum Phantastischen. Besteht letzteres gerade darin, daß der Zufall, das sich selbst auflösende Gewebe der äußern Umstände, Verhältnisse und Begebenheiten, ganz objektiv die regierende Macht der dargestellten komischen Welt bildet, in jenem dagegen mehr die Pläne und Absichten, Schwächen und Verkehrtheiten der handelnden Charaktere vorherrschen, sich kreuzen und in einander aufheben (oben S. 171); so leuchtet ein, daß diese Gattung Göthe's Individualität mehr zusagen mußte. Nur der Triumph der Empfindsamkeit macht eine Ausnahme, und trägt ein mehr phantastisches Gepräge.

Darin also liegt der Hauptunterschied zwischen Göthe's und Shakspeare's Idee des Komischen. Göthe's komische Weltanschauung ist ebenfalls vorherrschend lyrisch: selbst seine Satire wendet sich weniger gegen die Objektivität des activen Lebens als gegen die verkehrten Geistesrichtungen, gegen das Gefühls- und Gedankenleben, gegen falsche Ansichten und Meinungen. Die Dialektik der Ironie ist ihm im Wesentlichen die komische Paralyse der menschlichen Schwachheiten und Verirrungen, Narrheiten und Verkehrtheiten innerhalb des subjektiven Geistes selbst. Bei Shakspeare dagegen ist das Komische dramatischer. Er schließt jenes Moment nicht aus, aber er schließt sich nicht in dasselbe ein. Die komische Paralyse bewegt sich bei ihm gleichmäßig innerhalb der Subjektivität und Objektivität des Geistes. Bei ihm ist daher auch das Komische mehr That und Handlung; und die menschliche Schwäche, Thorheit, Unsittlichkeit zerfließt nicht bloß in sich selbst, sondern sie bricht sich an der gleichen, ihr objektiv gegenübertretenden Schwäche und Verkehrtheit Anderer oder geht unter an der inneren Macht der allgemeinen Objektivität des Rechts, der Sittlichkeit und Wahrheit (wie im Kaufmann von Venedig, Maaß für Maaß u. A.). —

Von einem historischen Drama im Shakspeareschen Sinne kann bei Göthe nicht die Rede sein. Denn die Geschichte hört auf Geschichte zu sein, wenn sie nur aus der Subjektivität einzelner Helden oder bedeutender Männer hervorfließen, nur

darin sich concentriren und abspiegeln soll. Götz von Berlichingen und Egmont haben zwar einen historischen Charakter; in der That aber ist es nicht die Geschichte, sondern nur das Leben und der Charakter Götzens und Egmonts, was zur unmittelbaren Anschauung kommt; und will man daher das geschichtliche Element in ihnen urgiren, so kann man sie nur als dramatische Biographien, nicht als historische Dramen gelten lassen. Denn die Objektivität des allgemeinen Lebens und Geistes der Zeit, Charakter und Schicksal der Völker, die großen historischen Verhältnisse und Zustände, kurz das Geschichtliche, das überall über das Einzelleben hinausragt, kommt nur so weit zur Darstellung, als es zur Charakteristik und Biographie jener Männer nothwendig war. Diese Objektivität greift außerdem nicht unmittelbar thätig in die Action ein, sondern bildet nur einen passiven, repräsentativen Hintergrund, oder wirkt höchstens durch Unterlassungen und Hemmungen auf negative Weise. Ja selbst den biographisch-historischen Stoff behandelt Göthe mit einer an subjektive Willkühr grenzenden poetischen Licenz, die sich mit dem historischen Drama nicht verträgt. Daß er vom eigentlichen, wahrhaft historischen Drama nicht viel hielt, erklärt er übrigens selbst (Gespräche mit Eckermann II, 74. 119. 153. I, 197 f. vergl. W. 48, 177 f.).

Daß nun Göthe jene Subjektivität des Geistes und Lebens überall mit so ergreifender Wahrheit, mit so vollendeter Objektivität darzustellen weiß, daß seine Poesie überall das Gepräge der Festigkeit und Sicherheit eines auf sich selbst ruhenden, harmonischen Ganzen trägt, daß überall in ihr Form und Inhalt so innig sich durchdringen und abrunden, — das eben macht ihn zum ächten, großen Dichter. Es wird uns daher auch nicht schwer werden, nachzuweisen, wie die poetische Form, Charakteristik, Composition und Sprache, in unmittelbarer durchgängiger Beziehung und innigster Harmonie mit seiner Weltanschauung steht, nur als die nothwendige Form eben dieses Inhalts erscheint.

Soll die Subjektivität des Geistes vorzugsweise die Basis des ganzen Lebens sein, so folgt von selbst, daß der Dichter Charakter und Eigenthümlichkeit seiner Personen in möglichster Breite und Ausführlichkeit zu entwickeln suchen muß. Was daher zunächst Göthe's Weise zu charakterisiren anbetrifft, so zeichnet er mit großer Feinheit und tiefer Wahrheit Alles, was in

das Gebiet des inneren Gemüthslebens fällt, Gefühle und Gedanken, Stimmungen, Affekte, Leidenschaften, u. s. w. Nur die Thatkraft, die Energie des Willens, das was bei Shakspeare den ersten Platz einnimmt, tritt bei ihm nothwendig in den Hintergrund zurück. Denn diese Seite des menschlichen Wesens kann sich nur entwickeln im Zusammenstoße des individuellen Lebens und seiner Innerlichkeit mit der Außenwelt, in der Wechselwirkung zwischen der Subjektivität und Objektivität des Geistes. Aus dem Gemüths- und Gefühlsleben und meist gerade aus dem Mangel an Thatkraft und Charakterstärke entfaltet sich daher bei ihm das Schicksal der handelnden Personen, wie dieß in Clavigo, Stella, Tasso klar zu Tage liegt. Auch im Egmont ist es nicht das Thun, sondern das Unterlassen, das Festhalten an der subjektiven Lebensansicht und Lebensweise, was dem sonst thatkräftigen Helden den Untergang bereitet. In der natürlichen Tochter ist Alles Gefühl und Reflexion; ähnlich in der Iphigenia. Faust geht ganz in seinen innersten, geistigsten Bestrebungen auf; er ist geschieden von der ganzen übrigen Welt; die Qual, sein Ziel nicht erreichen zu können, will er durch Selbstmord endigen, und nur die Aussicht, auf einem andern Wege dahin zu gelangen, führt ihn zum Bündniß mit Mephistopheles und zur Welt zurück. Hier hat die Abgeschlossenheit des Geistes und Lebens in sich selbst ihren höchsten Gipfel erreicht. Am meisten Thatkraft und Energie zeigt Götz von Berlichingen, doch wiederum so, daß sein Schicksal, der Ausgang seines Lebens, weniger die Wirkung seiner Handlungen als Folge seines Gemüthszustandes ist. — Daher die Breite der Götheschen Poesie in der Darstellung der Gefühle und Affekte, der Reflexionen und Lebensmaximen, wie sie fast in allen seinen Dramen sich findet; daher die häufige Anwendung des dramatischen Kunstgriffs, seine Personen durch den Mund Anderer schildern zu lassen: denn sie selbst können sich ohne Thaten und Handlungen nicht immer so breit auseinanderlegen; daher auch zuweilen das Herbeiziehen von Nebenpersonen, wie Buenco im Clavigo, die Postmeisterin in Stella u. A., welche nicht nothwendig zur Entwickelung des Ganzen gehören. Darin also weicht Göthe's Weise zu charakterisiren wesentlich von der Shakspeareschen ab; Göthe ist wiederum mehr lyrisch, Shakspeare mehr historisch-dramatisch, während beide in der richtigen Vertheilung von Licht und

Schatten, in dem wohlgetroffenen Maaße des Spielraums, den sie jedem Charakter zu seiner Entfaltung gestatten, ziemlich gleichstehen.

Da Göthe so ganz aus sich und seinem Leben herausdichtete, daß er nicht ohne Grund behaupten durfte, alle seine Dichtungen seien in gewissem Sinne Gelegenheitsgedichte; da eben darum seine Poesie so innig mit den Richtungen und Begebenheiten, dem Geiste und Charakter seiner Zeit verwachsen erscheint, daß sowohl seine Weltanschauung, als auch jene dichterische Urgestalt des Menschen nicht die eigenthümliche Shakspearesche Reinheit, sondern mehr das Gepräge *seines* Jahrhunderts an sich trägt; so dürfen wir auch die große Fülle der verschiedenartigsten Charaktere, wie sie bei Shakspeare uns entgegentritt, in Göthe's Dramen nicht erwarten. Selbst alle seine übrigen Dichtungen hinzugerechnet, — der Shakspearesche Reichthum bleibt unerreicht. Ja, die meisten seiner Hauptcharaktere, wie Clavigo, Fernando, Tasso, Weislingen einerseits, Götz und Egmont andererseits, und Faust wiederum Alle in sich zusammenfassend, haben offenbar eine gewisse Familienverwandtschaft unter einander, freilich bei weitem nicht so entschieden wie die Calderonschen, aber doch um vieles entschiedener als etwa Romeo und Hamlet, Lear, Macbeth, Othello, Timon. Die weiblichen Charaktere weichen dagegen mehr voneinander ab; Gretchen, Eugenie, die beiden Marien im Götz und Clavigo, die beiden Eleonoren im Tasso, Clärchen, Stella, Adelheid, Claudine und Lucinde ꝛc. bilden einen reichen, anmuthigen Kranz der mannichfaltigsten Blumen und Blüthen. Hier aber konnte auch Göthe nicht so ganz aus sich selbst schöpfen; hier mußte er mehr die Gestalten der Wirklichkeit aus seiner näheren oder ferneren Umgebung poetisch zu verarbeiten suchen, und dieß ist ihm in so hohem Grade gelungen, daß wir seine weiblichen Charaktere den Shakspeareschen völlig an die Seite setzen, ja hinsichtlich der Feinheit und Correktheit der Umrisse, hinsichtlich des zarten, duftig blühenden Colorits, des lieblichen Helldunkels einige Göthesche Porträts sogar vorziehen. Freilich ist der Charakter des Weibes seiner Natur nach mehr lyrisch; abgeschlossen in sich selbst und der Innerlichkeit des Familienlebens, entfernt von der Außenwelt, thatenlos bis auf die große That der Wartung und Erziehung des jungen Menschen-

geschlechts, gilt die die Frau nur durch die Fülle und Tiefe ihres Gefühls; die Sicherheit und Wahrheit desselben ist ihr Schutz- und Leitstern, ohne welche ihr Wesen haltlos zusammenbricht, und die sie daher gegen die ganze Welt geltend zu machen berechtigt ist. So repräsentirt sie in gewissem Sinne die innere, subjektive Seite, der Mann mehr die äußere, objektive Seite des Geistes und Lebens; und darum stimmt es ganz mit Göthe's dichterischer Persönlichkeit zusammen, wenn ihm die Zeichnung weiblicher Charaktere vorzugsweise gelungen ist. Nur in die Schilderung jener abnormen Seelenzustände, die auf irgend eine geistige Zerrüttung hinweisen, durfte er selbst bei weiblichen Charakteren sich nicht versteigen. Dergleichen lag dem klaren, festen Selbstbewußtsein, der ruhigen Besonnenheit seines künstlerisches Schaffens zu fern; und der Versuch, den er in dem kleinen Singspiele Lila gewagt hat, ist daher so schwächlich ausgefallen, daß er mit den großartigen, meisterhaften Gemälden dieser Art bei Shakspeare keinen Vergleich aushält.

Ein ähnlicher Unterschied, wie zwischen Göthe's und Shakspeare's Weise zu charakterisiren, findet sich bei beiden hinsichtlich der dramatischen Composition. Göthe's Weltanschauung gemäß erscheint seine Composition im Allgemeinen durchaus abhängig von der Eigenthümlichkeit und der subjektiven Geistesentwickelung seiner Hauptpersonen. In einigen Stücken, wie in Götz, Egmont, der natürlichen Tochter, stellt er seinen Helden und ihrer Umgebung zwar eine gewisse Macht bestehender Verhältnisse und Zustände, andere Geistesrichtungen, kurz eine durch andere Gruppen handelnder Personen repräsentirte Objektivität gegenüber, und läßt beide Seiten ineinandergreifen. Allein wie in mehreren seiner Stücke (Stella, Clavigo, Faust, Iphigenia) diese Objektivität gar nicht oder nur nebenher zur eigentlichen Erscheinung kommt, so hat sie auch in jenen nicht die volle, gleiche Kraft mit der Subjektivität der Hauptpersonen; sie ist nicht selbstständig wirkend, sondern nur mitwirkend zur Entwickelung des Geistes und Lebens des Helden. Diese wird von Göthe in die Mitte des Organismus der ganzen Dichtung gestellt; sie breitet sich aus in alle ihre Momente bald durch Reibung mit Gegnern oder feindlichen Verhältnissen, bald durch das vertrauliche Zusammenleben in Rath und That mit Freun-

den, Untergebenen und Familiengliedern, zuweilen auch durch das zufällige Zusammentreffen mit fremden Personen. In der wechselnden Mannichfaltigkeit, in der künstlerischen und psychologischen Zusammenordnung der Scenen zu diesem Zwecke, und in der Geschicklichkeit, dadurch zugleich die Individualität aller übrigen mitwirkenden Personen mehr oder minder klar herauszustellen und sie in angemessenen Dissonanzen um den Helden zu gruppiren, besteht Göthe's Kunst der Composition; in dieser Art dreht sie sich spiralförmig, selten und meist nur scheinbar abspringend, um die Darstellung des Hauptcharakters, und führt diesen fast geradlinig hindurch. Meist beginnt daher Göthe, nicht wie Shakspeare mit der Gruppirung seiner Figuren um irgend eine bedeutende That, Begebenheit oder Unternehmung, nicht wie Calderon mit der Darlegung einer schwierigen, verwickelten Situation, sondern mit einer Scene, in welcher einige mehr oder minder bedeutende Nebenpersonen durch ihre Ansichten, Urtheile oder Erzählungen den Charakter des Helden einführen. So in Egmont, Götz, Stella, Tasso, der natürlichen Tochter, im Triumph der Empfindsamkeit, im Groß-Cophta, im Bürgergeneral, den Aufgeregten, Lila. In dieser Exposition wird der Held dem Leser präsentirt; sie vertritt oder enthält wirklich einen Bericht über das Wesentliche aus dem bisherigen Leben und Treiben desselben bis zu dem Zeitpunkte, da das Stück beginnt, zugleich die gegenwärtige Lage der Dinge andeutend. Nun erscheint der Held selbst, und giebt in einer mehr oder minder wichtigen Situation seine Sinnesart kund, zunächst jedoch meist nur im Allgemeinen, sodann, nachdem die bedeutendsten der Nebenpersonen allgemach hinzugetreten, und bald unter einander, bald dem Helden selbst gegenüber, für oder wider ihn sich erklärt haben, mehr und mehr im Detail und in Beziehung zu den obwaltenden Umständen, bis endlich unter jener und dieser Mitwirkung aus der vollständig entwickelten Individualität der Hauptpersonen ihr Schicksal hervorbricht.

In den Charakter des Helden ist daher auch meist allein die Grundidee des ganzen Dramas niedergelegt. Während sie bei Shakspeare in den mannichfaltigen, organisch verbundenen Gruppen der Handelnden auf mannichfaltige Weise mit verschiedenen Modificationen sich darstellt, so daß eben darum auch alle Nebenfiguren ihre selbstständige Stellung erhalten, und in

ihrer Weise, unabhängig vom Helden des Stücks, ihren Charakter entfalten können, haben bei Göthe alle übrigen Personen nur vermittelst ihres Verhältnisses zur Hauptperson an der Grundidee Theil; sie spiegelt sich in ihnen nur reflektirt vom Charakter des Helden ab. Daher widerfährt es Göthe'n gleichermaßen wie dem **celebre poeta** der Spanier, nur aus ganz andern Gründen, daß hier und da einzelne seiner Nebenfiguren, obwohl äußerlich in die Handlung verflochten, doch innerlich außerhalb der Grundidee des Ganzen, außerhalb der ideellen Aktion und Nothwendigkeit stehen, wie z. B. Richard und Macchiavell im Egmont, Marie im Götz, Sophie Guilbert und ihr Mann im Clavigo, Lucie in Stella. Am meisten der Shakspeareschen Composition nähert sich Götz von Berlichingen, den Göthe auch bekanntlich nach Shakspeare's Muster verfaßt hat. Hier erscheint die Grundidee des Ganzen auf mannichfaltige Weise durchgeführt, nicht nur in Götzens Biographie, sondern auch in Selbitz, Sickingen und vermöge des Contrastes auch in Weislingen's Leben und Schicksale, ja selbst in Lerse und Georg brechen Strahlen derselben hervor. Der Unterschied ist nur, daß Shakspeare die verschiedenen Gruppen, in denen die Grundidee sich abspiegelt, mit gleicher Liebe behandelt und in ihnen die Idee zur wirklichen Anschauung bringt, bei Göthe dagegen wiederum der größte Theil der übrigen Figuren gegen den Helden so in den Hintergrund zurücktritt, daß ihr Leben und Schicksal nur berichtet, nicht eigentlich dargestellt wird. Egmont dagegen, der auf den ersten Blick dieselbe Verwandtschaft mit Shakspeare in Anspruch nehmen zu dürfen scheint, trägt in der That ganz das Göthesche Gepräge. Die Grundidee, jene Lebensansicht des Helden, welche das ganze irdische Dasein hinwirft, wenn es nicht mehr eine freie, ungetrübte Entfaltung der Persönlichkeit gestattet, nichts mehr von dem gewährt, worin dem Menschen wohl und behaglich ist, was er sein Glück nennt, reflektirt sich zunächst auf Clärchen durch ihr Verhältniß zu Egmont: nachdem ihr Geliebter den Untergang gefunden, will auch sie nicht länger leben. Sie geht von da in schwächeren Strahlen auf Brakenburg über, den seine hoffnungslose Liebe, sein verlornes Lebensglück innerlich aufreibt; ja sie bemächtigt sich, wiederum unmittelbar von Egmont ausgehend, des jungen Ferdinands, und trifft in diesem sogar den eisernen Alba,

der, obwohl in einem ganz andern Sinne lebend, doch einen Hauptzweck seiner Thätigkeit, sich selbst und seine Macht auf den Sohn zu vererben, scheitern sieht; — während andererseits Oranien und Margarethe mit ihrer entgegengesetzten Lebensansicht, ihrer klugen Entsagung, ihrer besonnenen Fügsamkeit unter die Verhältnisse, ebenfalls zu keiner wahren Befriedigung gelangen. Im Tasso — um noch dies zweite Beispiel aufzuführen — dreht sich dagegen Alles um jenen Einfluß, den die Weltanschauung des jungen, hochbegabten Dichters, jene ideale Freiheit und Herrschaft des Schönen, auf dessen Umgebung ausübt. Davon wird Alphons, insbesondere aber Eleonore von Este unwillkührlich ergriffen; auch die Sanvitale bleibt nicht ganz unberührt, während Antonio mit seiner entgegengesetzten Sinnesart scharf und schonungslos dawider ankämpft. Der Conflikt, der daraus entspringt, und die Grundverhältnisse des bisher Bestehenden aufzulösen droht, bildet die Katastrophe, in welcher jene dem Ganzen untergelegte Lebensansicht in ihrer Einseitigkeit und Falschheit sich darthut, sich selbst tragisch vernichtet. —

Diese Göthesche Weise der Composition gewährt dem Dichter den Vortheil, daß er um die Allgemeingültigkeit der dargestellten Handlung gar nicht zu sorgen braucht. Es ist schon mehrfach angedeutet worden, daß, wenn das dramatische Kunstwerk jeden Zuschauer in seiner Weise berühren soll, — wovon nothwendig der Effekt desselben abhängig ist, — nicht nur in der Grundidee selbst, nicht nur in den Charakteren, von denen sie zunächst getragen wird, sondern auch in den dadurch bedingten Leiden, Thaten und Schicksalen der handelnden Personen, kurz auch in der Aktion ein Allgemein-menschliches sich ausdrücken müsse. Shakspeare, bei dem weder auf dem Faktum (Objektivität), noch auf dem Charakter (Subjektivität) ein überwiegender Nachdruck liegt, sondern beide als gleich wichtige Momente organisch ineinandergreifen, kann dieß nur erreichen durch seine Weise, die Grundidee in verschiedenen Gruppen von Charakteren durch mannichfaltige Formen der Aktion durchzuführen. Göthe dagegen, bei dem auf der Individualität der handelnden Personen das Hauptgewicht ruht, bedarf nicht einer solchen Mannichfaltigkeit der Durchführung. Bei ihm hat das Faktum keine eigne, selbstständige Geltung; Thaten und Schicksale, die ganze Aktion ist nur ein von der objektiven Lage der Dinge nicht we-

sentlich mitbedingtes, sondern bloß formell abhängiges, modificirtes Moment in der Persönlichkeit der Handelnden, das daher als solches auch ganz in letztere zurücksinkt. Bei ihm also ist das Faktum mehr oder minder gleichgültig, wie jede bloße Form; aus der Persönlichkeit, wo sie dieselbe oder eine ähnliche ist, muß sich nach Göthe's Weltanschauung auch ein wesentlich ähnliches Schicksal in Thaten und Leiden erzeugend; wie dieß äußerlich aussieht, ist an sich ganz unerheblich. Da also kommt es nur darauf an, daß die Charaktere des Stücks das Allgemein-menschliche an sich tragen, aber nothwendig in einem erhöhten Grade, weil es, wie die Idee selbst, eben nur an ihnen und zwar nur an einer geringen Anzahl, meist bloß an dem Helden und seiner Umgebung zur Anschauung kommt. Die Folge davon ist, daß weder die Charaktere noch ihre Schicksale außerordentlich sein, sich nicht über das mehr oder minder Gewöhnliche, Allgemeine erheben dürfen. Eine so gewaltige Parteienwuth und Leidenschaftlichkeit, wie in Romeo und Julie, so eminente List und Nichtswürdigkeit wie in Othello, so unnatürliche Härte und Grausamkeit wie in Lear's Töchtern ꝛc., oder so verwickelte, seltene Situationen und Verhältnisse wie in Calderon's Dramen, kommen bei Göthe nicht vor und können nicht vorkommen. Sie würden eine nähere objektive Begründung ihrer Möglichkeit und Allgemeingültigkeit nothwendig fordern. Andrerseits mußte Göthe, jemehr er über seine Kunst nachdachte, desto mehr zu der Einsicht kommen, daß zu *seiner* Weise der Composition, zu seiner Hervorhebung des Charakters des Haupthelden, zu seiner Verlegung des Interesses und der ganzen Bedeutung des Stücks in die innere Entwickelung der Subjektivität seines Helden die concrete, prägnante *Individualisirung* der dramatischen Charaktere, wie sie Shakspeare liebt und wie er selbst sie in den Werken der ersten Periode seiner dichterischen Laufbahn von Shakspeare aufgenommen hatte, nicht passe. Er mußte fühlen, daß, wo die Allgemeingültigkeit des Inhalts der dramatischen Darstellung so ganz auf den Schultern des Helden, auf seiner Persönlichkeit und persönlichen Geschichte ruhe, dieser Persönlichkeit eine *allgemeinere, idealere* Gestalt gegeben werden, ja daß sie gleichsam die ganze Menschheit in nuce enthalten müsse, um in ihrem Schicksal das Schicksal aller zu repräsentiren. Dieß Gefühl war ohne Zweifel

wiederum Eines jener Motive, welche Göthen zur Zeit seiner Italienischen Reise, auf der er, frei von der persönlichen Verstimmung, von der Zerfahrenheit und den lästigen Verhältnissen, in die er gerathen, einen freien Ueberblick über seine bisherige Laufbahn gewann, von dem Shakspeareschen Typus des Dramas zur antiken Form desselben hindrängten. Die Stücke der zweiten Periode weichen daher von denen der ersten in Beziehung auf Charakteristik und Composition bedeutend ab. Handlung und Composition werden möglichst vereinfacht, die Charaktere aber der Idealität der antiken möglichst angenähert. Gleichwohl war diese Idealität eine ganz andre. Bei den Alten beruhte sie theils auf der typischen und nationalen Bedeutung der Heldensage theils auf der plastischen Gestaltung des Dramas und seiner scenischen Aufführung. Dieser beiden Elemente entbehrt die neuere Poesie. Göthe idealisirt daher (wie im Tasso und in der Iphigenie) entweder das ethische Pathos seiner handelnden Personen durch die ästhetisch hochgebildete Form, die er ihnen giebt: seine Figuren sind gleichsam ethisch und ästhetisch vornehmere, höherstehende Menschen; — oder er idealisirt sie (wie in Faust und der natürlichen Tochter) auf symbolische Weise, indem er sie zu Sinnbildern allgemeiner Ideen, geistiger und historischer Zustände oder wohl gar abstrakter Begriffe (Mephistopheles) ausweitet. Dadurch erhalten sie dann auch wohl etwas Ungewöhnliches, Außerordentliches. In Faust z. B. ist auf ideale Weise die ganze Macht der Subjektivität des menschlichen Geistes und Lebens concentrirt; diese Allgemeinheit und Vollständigkeit ist das ganz Außerordentliche an ihm. Allein eben damit löst sich die Dichtung nothwendig von dem dramatischen Boden der historischen Wirklichkeit los: sie ist nur noch uneigentlich dramatisch, indem sie nicht die Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart des Geistes in ihrer organischen Entwickelung und Einheit darstellt, sondern, wie die ewige Idee der Menschheit, außerhalb aller Zeit steht. Denn Faust ist nicht mehr Individuum; er ist symbolische Figur, er soll Repräsentant der ganzen Menschheit und seine Geschichte will allegorisch die Geschichte der Menschheit sein. Darum treten ihm auch lauter allegorische Figuren gegenüber: selbst Gretchen wird, wenigstens im zweiten Theile, zum «ewig Weiblichen», zur Repräsentantin der ewigen Liebe. Aber auch Tasso, obwohl noch

am meisten beschränkte Individualität und kein außergewöhnlicher Charakter, ist doch zugleich Repräsentant, personificirtes Symbol einer bestimmten allgemeinen Geistesrichtung, die ich oben näher bezeichnet habe. Iphigenie soll offenbar das lebendig gewordene Ideal reinmenschlicher Weiblichkeit vorstellen; sie hat nur so viel Individualität, als zu dieser Lebendigkeit nothdürftig erforderlich ist. Nur so kann sie befähigt sein, die Sühnung ihres Bruders zu bewirken und den vernichtenden Widerspruch der sittlichen Mächte zu lösen. Daß endlich Eugenie, die schon oben angegebene allgemeine, symbolische Bedeutung habe, kann keinem Zweifel unterliegen; die ganze Dichtung trägt zu deutlich ein symbolisches Gepräge. In dieser Idealisirung oder vielmehr Generalisirung liegt, wie im Faust, zugleich das Ungewöhnliche ihres Charakters.

Nach jenen beiden Hauptperioden der dichterischen Laufbahn Göthe's unterscheidet sich auch in seinen Dramen Sprache und Diction. Ihr Charakter im Allgemeinen ist lyrische Flüssigkeit und Geschmeidigkeit, eine musikalische Ebenmäßigkeit des Baus, innige Harmonie der Rhythmen und Klänge, eine anmuthige, mäßige Bewegung, die gern verweilt, um jede Blume am Wege zu pflücken, sanfter Wohllaut der Töne und ein behaglicher Reichthum an Worten und Bildern. Weil sie nicht sowohl die That und die Thatkraft, die Energie des Willens und der Affekte, sondern mehr das innere Gefühls- und Gemüthsleben zu schildern hat, so sind ihr jene Störungen, jene scharfen Contraste, jene Unruhe und Unebenheit, die springende Hastigkeit, die schlagende Kürze des Witzes und Scharfsinns, der Alles zusammenraffende und aufhäufende Eifer, kurz jener mächtige, schrankenlose Thatendrang der Shakspeareschen Diction fremd. Weil sie die Action nicht zu erhöhen und auszuschmücken braucht, weil sie Gefühle und Affekte, Gedanken und Betrachtungen in reinerer Unmittelbarkeit hingiebt, bedarf sie nicht der Calderonschen Wortfülle, des Schmuckes und Reichthums der Rede, der Bilderpracht und des bunten Farbenspiels der Anthithesen und Wortspiele, der Klänge, Reime und Verse. Mit Einem Worte: Shakspeare redet mehr die Sprache des Willens und der That, Calderon erzählt mehr in der Redeweise der Phantasie und des Verstandes, Göthe's Diction dagegen ist die Sprache des Gemüths und Gefühls; — Shakspeare ist am meisten dramatisch, Calderon neigt zur epischen,

Göthe zur lyrischen Form. In den Stücken der ersten Periode erscheint indessen der allgemeine Charakter der Götheschen Sprache stark modificirt. Die größere Unmittelbarkeit und Absichtslosigkeit, mit der hier sein Genius schafft und dem Stoffe sich hingiebt, und die entschiedenere, beschränktere Individualität der handelnden Personen bringt es mit sich, daß die Diction auch mehr nach dem Sujet, den Charakteren und Situationen sich richtet und ändert. Im Götz von Berlichingen ist es ihm sogar gelungen, den Charakter des ganzen Zeitalters durch eine geeignete Färbung der Diction auszudrücken; die körnigen Kraftausdrücke, die scharf hervortretende Muskulatur des Periodenbaus, dem es etwas an Fleisch und Blut fehlt, die anscheinende Unbehülflichkeit des Ausdrucks, das Zusammenziehen und Elidiren der mittelalterlichen Sprechweise ist natürlich und ungezwungen mit den allgemeinen Eigenschaften der Götheschen Diction und der neueren Sprachbildung verschmolzen, paßt vortrefflich zur Persönlichkeit des Helden, und erhöht die lebendige Unmittelbarkeit im Ausdrucke des Gefühls und Gemüths. In Clavigo und Stella dagegen erhebt sich der Gang der Sprache mehr als anderswo auf die Höhe des Affekts und der Leidenschaft, ist bewegter, eiliger, kürzer, ohne Abschweifungen gerade auf's Ziel losgehend; während im Egmont auch durch die Sprache jene kühne Sorglosigkeit und Leichtigkeit, jene Frische und Freiheit im Geiste des Helden ausgedrückt erscheint. Selbst der zwischen Prosa und Versmaaß schwankende Rhythmus, der sonst mit Recht zu tadeln wäre, dürfte eine feine Beziehung zu Egmonts Charakter haben. Dieses Bedingtsein der Sprache des ganzen Stücks von der Persönlichkeit des Helden ist ein eigenthümlicher Zug der Götheschen Poesie, der seiner Weise der Composition und Charakteristik völlig entspricht.

Bei den Hauptwerken der zweiten Periode tritt dagegen sogleich der nicht unwichtige Unterschied hervor, daß sie sämmtlich in Versen, jene in Prosa verfaßt sind. Die erhöhte Idealität der Charaktere, die Verminderung des Personals und die größere Einfachheit und Innerlichkeit der Action forderte auch für die äußere Form eine idealere Gestaltung. Andererseits mußte das prosaische Element der Reflexion, das mehr und mehr um sich griff, durch eine Verstärkung des Poetischen der Sprache verdeckt und geadelt werden. Diese beiden Ursachen bewirkten einerseits die größere Breite, mit der hier Gefühle, Gedanken und Affekte

sich aussprechen (— in der natürlichen Tochter z. B. nehmen die Herzensergießungen des Herzogs über den vermeintlichen Tod Eugeniens fast den ganzen dritten Akt ein —), sie bewirkten andererseits auch die größere Gleichmäßigkeit im Bau und Colorit der Diction. Im Wesentlichen reden alle Personen im Tasso, Iphigenie und der natürlichen Tochter, gemeinhin auch im Faust, aus demselben Tone; auch schatten sich diese Dichtungen jede als ein Ganzes genommen hinsichtlich der Sprache weniger von einander ab als die Stücke der ersten Periode. Hier erreichen daher jene großen Vorzüge: die Harmonie des Baues, die symmetrische Zusammenordnung der Rhythmen, die Anmuth der Bewegung, der natürliche, höchst ungezwungene Fluß der Verse, der wohlthuende Wechsel im steten Gleichgewichte zwischen bildlichem und sachlichem Ausdrucke ꝛc. ihren höchsten Grad. Nur wird damit die Sprache im Ganzen zu glatt, zu weich und gefällig, zu melodisch; alle Ecken sind abgeschliffen, alle Linien gerundet, alle Dissonanzen des Lebens und der Geschichte aufgelöst oder von harmonischen Melodien übertönt; und Göthe verhält sich in dieser Beziehung zu Shakspeare wie etwa Correggio in Zeichnung, Licht und Colorit zu Raphael: Alles erscheint verschmolzen und durchdrungen von einem sanften Helldunkel. Das ist aber nicht die Farbe der historischen Wirklichkeit. In Leben und Geschichte treten die Gegensätze schärfer hervor, und treiben sich in Wort und That bis zur schreienden Dissonanz in die Höhe. Jene durchgängige Harmonie kann daher nur zu Charakteren passen, deren ästhetische Idealität sie über die Formen der gemeinen Wirklichkeit erhebt, oder in denen das Leben schon so weit ausgegohren hat, daß es wenigstens äußerlich nicht mehr in heftige Bewegung gesetzt wird (wie dieß bei den meisten in Tasso, Iphigenie und der natürlichen Tochter der Fall ist); sie kann ferner nur zu einer Weltanschauung passen, in der die ewige Ordnung nicht wirklich, objektiv, sondern nur scheinbar, bloß nach der Meinung der Menschen gestört wird; — und das ist jene Göthesche Weltanschauung, in der das Böse als der geistige Urwiderspruch nicht wirklich böse, sondern nur eine andere Form, ein Umweg zum Guten ist.

Was endlich die Erfindung, d. h. nach dem gewöhnlichen Sinne des Worts, die Verwickelung und Entwickelung der äußern Umstände, Verhältnisse und Begebenheiten anbetrifft, so kann sie für Göthe nach seiner Weltanschauung, seiner Eigen-

thümlichkeit der Charakteristik, Composition und Sprache noch geringere Bedeutung haben als für Shakspeare. Je weniger die Außenwelt von Einfluß ist, je mehr Alles aus der Subjektivität des Geistes, aus dem Charakter der handelnden Personen hervorquillt, um so weniger kann es auf eine besonders schwierige Verwickelung der Verhältnisse ankommen. Wo diese Statt fände, da würde sich auch die Macht derselben über die Subjektivität von selbst in höherem Grade geltend machen. Göthe's Geschichtserzählung ist daher höchst einfach, weit einfacher als Shakspeare's, das gerade Gegentheil zu Calderon's. In Stella, Clavigo, Tasso, Faust ist, kann man sagen, gar keine Erfindung in jenem Sinne des Worts; so sehr fehlt alle äußere Verwickelung der Action, so sehr dreht sich Alles um den innern Conflikt im Geiste der handelnden Personen, so völlig ist deren äußere Lage nur Folge ihres Charakters, von ihnen selbst geschaffen. Mehr Erfindung ist in Iphigenie und der natürlichen Tochter, am meisten in Götz und Egmont, doch so, daß die verwickelte Lage der Verhältnisse von vorn herein gegeben ist, außerhalb der Darstellung liegt. Die Action selbst schürzt nicht erst den Knoten, sondern löst ihn nur durch die Entfaltung des Charakters der handelnden Personen, ohne daß dabei äußere Begebenheiten, zufällige Umstände und dergleichen sich geltend machen.

Göthe legt daher auch auf die Erfindung keinen Werth. Wie Shakspeare entlehnt er die Stoffe seiner Dichtungen theils aus der Sage und der Geschichte (Iphigenie — Faust — Götz — Egmont — Tasso), theils aus Memoiren der Zeitgeschichte (Clavigo — die natürliche Tochter), oder er verarbeitet unmittelbare Tagesereignisse (wie in Stella mit Benutzung der Sage vom Grafen Gleichen, im Groß-Cophta u. A.); auch dient ihm wohl für kleinere Dichtungen eine alte Ballade, Novelle oder dergl. (Erwin und Elmire — Claudine von Villabella). Hier zeigt sich zunächst das Eigenthümliche, daß Shakspeare Begebenheiten der Zeitgeschichte, Tagesereignisse oder wohl gar Selbsterlebtes (wie Göthe wahrscheinlich im Tasso) niemals zum Material seiner Stücke genommen hat, — eine Erscheinung, die bei Göthe sich von selbst erklärt, wenn man sich erinnert, daß alle seine Poesien Gelegenheitsgedichte waren. Demnächst ist bemerkenswerth, daß Göthe in der Verarbeitung eines gegebenen Stoffes im Allgemeinen weit mehr verändert als Shakspeare. Dieß zeigt sich zur

Evidenz in allen seinen Dramen (am wenigsten im Götz), wenn man sie mit solchen Stücken Shakspeare's vergleicht, bei denen letzterem ein nicht ganz roher (wie etwa im Lear und Hamlet), sondern ein einigermaßen ausgebildeter Stoff vorlag, besonders wenn man sie mit Shakspeare's historischen Dichtungen zusammenhält. Der Grund davon bietet sich von selbst dar. In Leben und Geschichte üben die äußern Verhältnisse, übersehene Umstände, unerwartete Ereignisse und sogenannte Zufälle eine große Gewalt aus. Diese mußte ihnen Göthe nehmen; sollte Alles mehr von der Subjektivität der handelnden Personen abhängig erscheinen, so mußte er danach den gegebenen Stoff umbilden, hinzuthun und abnehmen. Nur in diesem Sinne pflegt er zu ändern und zu erfinden. Egmont z. B. ist in der Geschichte Familienvater mit einer großen Anzahl von Kindern. Das schien Göthen für die poetische Fassung seines Charakters nicht zu passen (vergl. W. 48, 177 f. Gespr. mit Eckermann a. O.); es wurde daher annullirt oder doch ganz unbemerkt gelassen, und dafür die Liebschaft mit Clärchen in den Vordergrund gestellt. So gewann der Held mehr Raum zur Entfaltung seiner Individualität und Weltanschauung; das sorglose, heitere Spiel mit dem ganzen Leben und allen Verhältnissen, dem er gleichwohl nicht gewachsen war und das er daher verlor, konnte nun erst zur unmittelbaren Anschauung gebracht werden. Die Aenderung war unerläßlich, sobald Egmonts Untergang nicht sowohl objektiv im Gange und zum Zwecke der Geschichte, als Hebel jener großen Revolution nothwendig erscheinen, sondern mehr in seiner eigenen Persönlichkeit seinen Grund haben sollte. —

Die Hauptsache war mithin für Göthe die Conception der Charaktere und der Grundidee des Drama's. Das ist unstreitig der wesentlichste Theil der poetischen Erfindung, der aber mit dem, was wir Charakteristik und Composition genannt haben, insofern zusammenfällt, als mit der Conception nothwendig auch die Durchführung der Idee und der Charaktere gegeben ist. Will man beides sondern, so wird man anerkennen müssen, daß, wie schon bemerkt, Göthe's Erfindungskraft hinsichtlich der Menge und Mannichfaltigkeit der poetischen Charaktere mit der Shakspeareschen sich nicht messen kann. Dasselbe Verhältniß findet in Beziehung auf den Reichthum der Ideen statt. Hier spricht es Göthe selbst aus (W. Bd. 45. a. O.), daß kein Dichter so reich und man-

nichfaltig an künstlerischen Ideen sei als Shakspeare, und nach einer Aeußerung gegen Eckermann sind wir berechtigt anzunehmen, daß er sich selbst nicht ausgenommen habe. Seine Erfindungskraft war nothwendig gehemmt, theils weil er überall nur gelegenheitlich dichten mochte, theils durch seine ganze Weltanschauung, die, sofern sie die Subjektivität des Geistes so entschieden hervorkehrt, unleugbar eine gewisse beschränkende Einseitigkeit an sich trägt.

Ich schließe mit der eben so schönen als bedeutsamen Aeußerung Göthe's, auf die ich so eben anspielte (bei Eckermann I, 143): «Ich kann dieses gerade heraussagen (daß nämlich Tieck als Dichter ihm nicht gleichzustellen sei); denn was geht es mich an, ich habe mich nicht gemacht. Es wäre ebenso, wenn ich mich mit Shakspeare vergleichen wollte, der sich auch nicht gemacht hat, und der doch ein Wesen höherer Art ist, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe.»—

IV. Die allgemeinen historischen Grundlagen von Schiller's Lebens- und Bildungsgeschichte sind im Wesentlichen dieselben wie bei Göthe; seine persönlichen Lebensumstände aber, der äußere und innere Druck, in dem er seine Jugend zubrachte, die Art wie er sich daraus befreite, u. s. w., sind zu bekannt, als daß auch nur an sie erinnert zu werden brauchte. Auch auf Schiller wirkten daher dieselben, oben angedeuteten Motive des Zeitgeistes wie auf Göthe: auch Schiller gehört in der ersten Hälfte seiner dichterischen Laufbahn jener s. g. Sturm- und Drang-Periode an, die in neuester Zeit so vielfach und zum Theil so vortrefflich (wie z. B. von Gervinus) geschildert worden ist. Den Grundgedanken derselben trifft Gervinus mit gewohntem historischen Scharfblick: es war in der That dieselbe revolutionäre Bewegung, die in Frankreich sich politisch so umfassend und radical als möglich durchführte, nur auf das ästhetische Gebiet verpflanzt; es war, wie wir oben bemerkten, die letzte gewaltigste Reaktion der neueren Zeit gegen die Reste des abgestorbenen Mittelalters, der vorherrschenden Subjektivität des Geistes gegen die trotz der Reformation wieder verknöcherte Objectivität; nur daß diese Reaktion in Deutschland vom Gedanken, vom theoretischen

Geiste, von der Sphäre der Kunst, der Religion und Philosophie ausging.

Allein sogleich hier zeigt sich ein entschiedener Gegensatz zwischen Göthe und Schiller. In Göthe hielt sich jenes revolutionäre Streben wirklich rein und streng auf dem ästhetischen Gebiete, und nur auf den Gränzen, nur da, wo das neue ästhetische Princip sich nicht verwirklichen ließ, ohne mit andern Geistes- und Lebens-Sphären in Conflikt zu gerathen, that es einzelne, mittelbare, gleichsam nur abgenöthigte Uebergriffe. Bei Schiller dagegen war der poetische Drang mit einem tiefen ethischen Pathos, der ästhetische Revolutionstrieb mit dem ethischen und dadurch mit dem politischen und kirchlichen so ursprünglich, so unmittelbar und innig verwachsen, daß er nothwendig auch die andern Sphären des Geistes gleichsam zu erobern trachten mußte. Göthe kämpfte für die Natur, für die natürlich menschlichen Bedürfnisse des Herzens, für die Forderungen eines von der Schönheit begeisterten Gemüths gegen eine unnatürliche, verzerrte, steife, pedantische Lebens- und Kunstbildung; Schiller dagegen stritt mit dem ethischen Pathos eines für die Idee der Wahrheit, der Sittlichkeit und des Rechts entflammten Geistes gegen Unwahrheit, Unsittlichkeit und Unrecht. Göthe erhob sich für die individuelle, natürliche, innerhalb der unmittelbaren persönlichen Lebensbeziehungen sich haltende und insofern gleichsam realistische Freiheit, Schiller dagegen für die allgemeine, geistige, ethische (rechtliche und politische) und insofern gleichsam idealistische Freiheit. Kurz Göthe's Dichtungen der ersten Periode gingen in dem Kampfe gegen das Bestehende von den concreten, reellen, selbsterlebten Beschränkungen der in sich unendlichen, nach voller, subjektiver Freiheit und ungehemmter Selbstbethätigung strebenden Persönlichkeit aus, Schiller's dagegen von den allgemeinen Kränkungen, Beleidigungen und Verunstaltungen der ewigen, unbedingten, an keine Orts- und Zeitbestimmung gebundenen ethisch-ästhetischen Ideen. Göthe kämpfte einen persönlichen, realen, rein ästhetischen, Schiller dagegen einen unpersönlichen, idealen, ethischen Kampf; Göthe machte daher Frieden mit dem Bestehenden, nachdem die persönlichen Beengungen und Mißstimmungen gehoben waren, Schiller dagegen gab dem Kampfe später nur eine andre Wendung, indem er ihn über die concreten Beziehungen zur unmittelbaren Gegenwart hinaushob.

Schon in dieser verschiedenen Stellung ihrer Jugend zu dem großen ästhetisch-revolutionären Umschwunge ihrer Zeit spiegelt sich die Charakter-Verschiedenheit der beiden großen Dichter ab, die tief in ihrer ganzen Natur lag. Man pflegt diese Differenz unter den großen Gegensatz des Realismus und Idealismus zu befassen: Göthe soll von Natur Realist, Schiller Idealist gewesen sein. Allein dieser Gegensatz ist viel zu weit: Göthe als Dichter war nothwendig eben so sehr Idealist als Schiller. Die Differenz beruht vielmehr auf den verschiedenen Geisteskräften, von denen ihr poetischer Idealismus gleichsam seine Nahrung bezog und seine Richtung erhielt. Schiller war eine männliche, willens- und thatkräftige Natur: der männliche, weltumspannende, philosophische Gedanke, der männliche, vom allgemeinen ethischen Pathos bestimmte Wille, die männliche, nach Wirksamkeit auf die allgemeinen, objektiven Zustände der Menschheit strebende Thatkraft gaben seiner dichtenden Phantasie jene ideale Tendenz, jene Richtung auf das Allgemeine, Objektive, Ideelle, gegen welche die Wirklichkeit, das persönlich Angeschaute und Erlebte zurück- oder in vernichtende Opposition trat. Göthe dagegen war eine höchst empfängliche, reizbare, mit einem großen Reichthum von Gefühl und Phantasie ausgestattete, aber verschlossene, das eigne Selbst zum Mittelpunkte der Welt erhebende Natur, von tiefen Empfindungen, großen Affekten und Leidenschaften bewegt, durch die er sich weniger mittelst der Kraft des Willens, als mit Hülfe des natürlichen Triebes der Selbsterhaltung und einer gewissen unverwüstlichen Naturkraft des Gemüthes, einer Art von unzerstörbarer geistiger Gesundheit, hindurcharbeitete. Göthe's Gemüthsbewegungen waren daher gleichsam die Motive seiner Dichtung; aus ihnen schöpfte sein künstlerisches Genie den concreten, selbsterlebten, durch und durch reellen Stoff und gab ihm die poetische, ideale, allgemein bedeutsame Gestalt oder vielmehr setzte die poetische, ideale Gestalt, welche der Stoff schon in der eignen Brust, mitten im Sturm der Gefühle und Affekte durch die mitwirkende dichterische Phantasie erhalten hatte, in die Form der künstlerischen Objektivität um. In Göthe's eigner Persönlichkeit waren daher Realität und Idealität gleichsam von Hause aus in gegenseitiger Durchdringung, zu einem unlösbaren Bande verschlungen: es bedurfte nur der Hebung des Schatzes, nur der Umbildung dieser Einheit aus der Form des subjectiven Pathos

in die objektive Gestalt der künstlerischen Darstellung. Wenn daher auch der Gehalt der Götheschen Poesie nicht selten das Gepräge jener Beschränktheit trägt, der auch die allerreichste Persönlichkeit sich nicht zu entziehen vermag, die Dichtung selbst, d. h. die Harmonie von Stoff und Form, von Körper und Geist, von Realität und Idealität, ist stets vollendet. Schiller dagegen besaß nicht Schöpferkraft genug, um jenen ewigen Ideen, jenem allgemeinen, objektiven, ideellen Gehalte, die Gestalt concreter, künstlerischer Lebendigkeit zu geben, nicht Erfahrung und Anschauungskraft genug, um die Ideen als die reell wirkenden Mächte der Weltgeschichte in der unendlichen Mannichfaltigkeit und Individualität des Daseins zu erkennen und darin den Einheitspunkt des Reellen und Ideellen zu erfassen. Die Ideen blieben ihm daher bloße Ideale: wie er sie anfangs in jugendlich feuriger Opposition gegen das reell-Bestehende concipirt, und letzterem gegenüber als das an sich allein berechtigte, aber durch die Schwäche und Bosheit der Menschen in den Staub getretene Wahre, Gute und Schöne hingestellt hatte, so vermochte er auch später nie diesen Dualismus zwischen der Realität und der Idealität vollkommen zu überwinden: der Körper, den er der Idee gab, war selbst wieder nur ein idealer, selbstgemachter, wie die Idee selbst von subjektiven Elementen inficirt. Göthe ist daher trotz des niedrigeren Ideengehaltes seiner Poesie, doch schon von Natur der größere Dichter, Schiller trotz seiner männlichen drastischen Energie, trotz seines ethischen Pathos und seiner großen Ideen, selbst im Dramatischen dem Götheschen Genius untergeordnet. Denn Göthe stellte zwar, wie wir gesehen haben, nur die Eine Seite des Lebens und der Geschichte, nur die freie, unendliche Subjektivität des menschlichen Geistes, aber diese mit vollendeter künstlerischer Objektivität dar. Schiller dagegen suchte zwar dieser Subjektivität eine neue, ihr entsprechende objektive Welt anzuerschaffen, er suchte die Objektivität des Geistes, die sittliche Nothwendigkeit, die ewigen Gesetze alles Daseins, wieder auf positive Weise in den Kreis der Darstellung zu ziehen; aber diese Welt, diese Objektivität bewegte sich in der Sphäre einer abstrakten, philosophischen, die Wirklichkeit überfliegenden Idealität, sie war gleichsam ohne Fleisch und Blut, eine selbstgemachte Schöpfung des Dichters, in die er die ganze Fülle seiner edlen Persönlichkeit, die Gluth seines tiefen Gefühls, die

Farbenpracht seiner reichen Phantasie, den Schwung seines ethischen Pathos und die Energie seines männlichen Charakters hineinlegte, die aber eben deshalb nach der Seite ihrer künstlerischen Darstellung nur um so mehr das Gepräge der eignen Subjektivität des Dichters erhielt. Nur in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn man Schiller den subjektiven, Göthe den objektiven Dichter genannt hat. —

Aus diesem allgemeinen ursprünglichen Charakter, aus dieser Naturbestimmtheit des Schillerschen Genius ergiebt sich einerseits die nähere Verwandtschaft zwischen Schiller und Shakspeare, andrerseits aber auch die größere Verschiedenheit zwischen beiden, größer selbst als zwischen Göthe und Shakspeare. Schiller theilt das ethische Pathos Shakspeare's, das Göthen fehlt. Aber während es bei Shakspeare ein durchaus objektives, historisches Gepräge hat und daher mit jener Kälte, die Schillern Anfangs so empörte, d. h. mit jener Selbstbeherrschung und männlichen Stärke des Mitgefühls sich paart, welche in dem Leiden des Guten, in der Macht des Bösen die ethisch-historische Nothwendigkeit mitfühlt, ist es bei Schiller ohne diese Stärke und Selbstbeherrschung ein mehr persönliches, pathologisches Mitleiden *), und trägt daher durchweg die Färbung seiner Subjektivität, seines Lebensganges und Zeitalters. Außerdem erscheint es bei ihm beschränkt auf zwei Hauptmotive: die beiden Pole, um die sich sein ethisches Pathos fast ausschließlich dreht, sind die Ideen der Liebe oder der Humanität und der Freiheit. Aber in Folge jener subjektiven Färbung wird die Liebe meist sentimental, die Freiheit oft rein negativ, zur bloßen Opposition gegen alle Knechtschaft oder zum leeren, abstrakt-philosophischen Begriffe.

Schiller hat wie Shakspeare einen männlichen, ja einen

---

*) Dieß Pathologische, das Schillers poetisches Pathos durchzieht, sprach sich sogar ganz äußerlich in seinem Benehmen bei der Produktion seiner Dichtungen aus. «In ihrer äußern Wirkung betrachtet, erzählt Petersen, war die Begeisterung in der That bei Schiller korybantischer Art. Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Stampfen, Schnauben und Brausen zu Papier, eine Gefühlsaufwallung, die man oft auch an Mich. Angelo, während seiner Bildhauerarbeiten, bemerkt hat. Mehr als hundert Male haben Schillers Bekannte diese Erscheinung an ihm beobachtet» u. s. w.

heroischen Geist. Insbesondere ist es wiederum der Heroismus der Liebe (Humanität) und der Freiheit, für den seine Seele glüht. Aber sein Heroismus verhält sich zu dem Shakspeareschen wie etwa die Heldengröße eines Percy zu der eines Heinrich V: dort das kühne, stürmische Feuer eines ritterlichen, hochstrebenden, begeisterten Jünglings, der, mit der Welt noch unbekannt, sie erst erobern und dann kennen lernen will; hier der klare, unerschütterliche Muth eines männlichen, seiner selbst gewissen, überlegenen, Welterfahrenen und Weltbeherrschenden Geistes.

Schiller besitzt auch den historischen Sinn Shakspeare's, sein tiefes Interesse für die Schicksale der Menschheit, für den sittlichen und geistigen Zustand der Völker. Aber es fehlt ihm der historische Blick Shakspeare's, der in der unendlichen Mannichfaltigkeit der Ereignisse und ihrer persönlichen Träger die innerlich waltende historische Idee zu erkennen vermag. In Folge jenes subjektiven Idealismus erscheint ihm die wirkliche Geschichte ideenlos, weil dem Ideale widersprechend; und demgemäß fühlt er sich gedrungen, die Welt poetisch zu verbessern, die Geschichte selbst zu machen, ihr vorzuschreiben, wie sie gehen sollte oder hätte gehen sollen. Auch sein historisches Interesse hat daher etwas Pathologisches: Schiller nimmt persönlich Partei, Partei für seine Lieblingsideen, Partei für seine ideale politische und religiöse Freiheit der Völker gegen das historisch bestehende Recht der Fürsten und alle historisch nothwendigen Beschränkungen, Partei für seine eben so idealistische Humanität und Menschenliebe gegen die historisch nothwendige, das Thier im Menschen zügelnde Strenge; und seine Geschichtsauffassung verhält sich daher zu der Shakspeareschen etwa wie die Ansichtsweise eines hochbegabten, energischen, für die Principien seiner Partei begeisterten Parteiführers, der, ohne selbst regiert zu haben, die Maaßregeln der Regierung nur kritisirt, zu der Anschauung eines gediegenen, besonnenen, über den Parteien stehenden, die Regierung mit fester Hand führenden Staatsmannes. —

Schiller ist endlich auch ein tiefer Denker wie Shakspeare. Aber Shakspeare's Denken ist gleichsam wiederum ein praktisches, historisches, objektives; er hat keine bloß erspeculirten Ideen, keine abstrakten philosophischen Begriffe, keine jenseitigen Ideale, sondern seine Begriffe sind zugleich lebendige Anschauungen, welche die ganze Fülle des wirklichen, concreten Da-

seins in sich tragen, seine Ideen sind zugleich die reellen Hebel der Weltgeschichte, seine Ideale zugleich der Ausdruck des wirklich fortwährend und überall Geschehenden. Schiller dagegen philosophirt und speculirt, und seine Ideen gelten daher voll und ganz nur für seine ideale Welt, die wohl mit der wirklichen in Zusammenhang steht, aber etwa nur wie das Farben-Prisma mit dem Lichte, das sich in ihm bricht: Schiller's Persönlichkeit ist das zwar schöne, aber doch beschränkte, subjektiv gefärbte Prisma, in welchem die wirkliche Welt sich reflektirt, und nur dieser Reflex, diese Farbenbrechung seines reflektirenden Denkens, kommt in seinen Dichtungen zur Darstellung. —

Fassen wir diese Andeutungen zusammen, so werden sich uns von selbst die Grundzüge der poetischen Weltanschauung Schiller's ergeben. Der Nachdruck ruht in ihr, wie bei Göthe, auf der freien, unendlichen Subjektivität des menschlichen Geistes. Diese Freiheit, diese Selbstthätigkeit und Selbstbildung, diese unendliche Perfektibilität, in welcher der Geist sich selbst zu seinem Ideale zu entwickeln und die Außenwelt ihm conform zu gestalten hat, ist die hohe unvertilgbare Menschenwürde, ist Schillern das Eine Moment der wahren Humanität, aus welchem der edle Stolz, der männliche Muth, die männliche Charakterfestigkeit und Thatkraft entspringen. Das andre ist ihm die Liebe, das innige, im Bunde mit der Phantasie Alles idealisirende Gefühl der Einheit aller Menschen, aus welchem die aufopfernde Hingebung für das Wohl der Menschheit, das feurige Streben, sie höher und höher zu bilden und ihrem Ziele näher zu bringen, und damit wiederum eine reiche Quelle des Handelns und Schaffens entspringt. Aus diesen beiden Wurzeln wächst ihm der Baum der Weltgeschichte auf: sie sind die Agentien der Gestaltung und Entwickelung der menschlichen Zustände, sie sind die Bildungsprincipien des menschlichen Geistes, durch ihren Kampf mit den ihnen entgegengesetzten feindlichen Mächten (der Unfreiheit, der Selbstsucht) bestimmt sich das Schicksal der Menschen, — d. h. der menschliche Geist erbaut sich selbst seine Welt. Auch in Schiller's Welt fehlt daher der zweite große Faktor, der in Shakspeare's nicht bloß mitwirkt, sondern leitend und regierend eingreift, der Rathschluß Gottes, die sittliche Nothwendigkeit als Ausfluß der göttlichen Weltregierung, als reelle, objektive Macht, durch deren Zusammen-

wirken mit der menschlichen Freiheit allein die Geschicke der Menschen geformt werden. Schiller hat zwar in der Braut von Messina eine eigentliche Schicksals-Tragödie gedichtet; aber theils stellt er sich damit ausdrücklich auf den Boden der antiken Weltanschauung, d. h. er wendet die Schicksalsidee nur als tragisch poetisches Motiv an, theils erscheint das Schicksal selbst hier (wie im Wallenstein) nicht äußerlich wirksam, greift nicht (wie bei Shakspeare die Hand Gottes) dramatisch ein als die reell sich bethätigende Macht jener unberechenbaren Ereignisse und Combinationen, welche unter dem Namen des Zufalls zusammengefaßt zu werden pflegen, sondern zeigt sich nur als dunkler Drang, als unwiderstehliches Gelüste in der eignen Brust der handelnden Personen, durch das sie zuletzt hingetrieben werden zu dem, was fatalistisch ihr vorherbestimmtes Loos ist. So aber fällt das Schicksal ganz mit dem Götheschen Begriffe desselben zusammen: es ist im Grunde nur, wie Göthe sagt, «die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt»; die Gottheit steht außerhalb des Getriebes der Weltgeschichte, oder verbirgt sich unter dem Schleier einer mystischen, den menschlichen Geist trotz seiner Freiheit auf unbegreifliche Weise bestrickenden Prädestination, — d. h. Schiller's Weltanschauung ist, wie die Götheschе, im Allgemeinen eine deistisch-moralische.

Dennoch weichen beide in der Ausgestaltung des gemeinsamen Grundprincips bedeutend von einander ab. Während Göthe seinen Begriff der substanziellen Selbstständigkeit des menschlichen Geistes so treffend bezeichnet, wenn er behauptet: «Recht hat jeder eigene Charakter», faßt Schiller denselben Begriff unter die allgemeine Idee oder vielmehr unter sein Ideal der Humanität. Von diesem Punkte geht die Differenz zwischen beiden aus. Wie Schiller mit jener Idee und ihren beiden Hauptmomenten von vorn herein seiner ganzen Weltanschauung eine ideale Basis unterstellt, so hat seine Welt an derselben Idee zugleich ein ideales Ziel ihrer Bildung und Entwickelung. Und wie jene Idee nach Inhalt und Form eine ethisch-ästhetische ist, so ist auch dieses Ziel von gleichem Gehalt und gleicher Form: die (sittliche) Freiheit und die Liebe in der Gestalt der Schönheit. Darum ist bei Schiller die sittliche Nothwendigkeit nicht, wie bei Göthe, die im menschlichen Geiste

selbst wirksame, bloß beschränkende und verneinende Macht, welche jenes Ringen nach persönlicher absoluter Freiheit, worin die Unendlichkeit des subjektiven Geistes sich bethätigt, und damit letztere selbst durch sich selbst aufhebt; sie schützt Recht und Sitte nicht bloß auf negative Weise, durch Beschränkung und Selbstzerstörung der subjektiven Willkühr; sondern sie ist ihm eine reelle, positive Potenz im menschlichen Geiste, sie ist seine eigne ideale Natur, die in der Geschichte den beständigen Kampf mit der Willkühr, der Unfreiheit, der Selbstsucht und allen Gebrechen der gemeinen Wirklichkeit kämpft, in der Kunst aber den Triumph ihrer Selbstverwirklichung feiert oder doch feiern soll. Die Sünde ist daher Schillern nicht bloß «jene verneinende Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft», nicht bloß eine andre Form des Guten, sondern sie steht dem Guten positiv gegenüber, als seine Feindin, als die gemeine, dem Ideal widersprechende Wirklichkeit. Von diesem Punkte aus eröffnet sich dann auch eine nähere, innigere Beziehung des Menschlichen zum Göttlichen. Jene ideale Natur ist die göttliche Natur des Menschen, Freiheit und Liebe sind die Funken des göttlichen Geistes in ihm. Denn die Liebe allein, sagt Schiller (Ueber Anmuth und Würde) ist «eine freie Empfindung; ihre reine Quelle strömt hervor aus dem Sitze der Freiheit, aus unserer göttlichen Natur. Es ist das absolut Große selbst, das in der Sittlichkeit sich befriedigt, in der Schönheit und Anmuth sich nachgeahmt findet; es ist der Gesetzgeber selbst, der Gott in uns, der mit seinem eignen Bilde in der Sinnenwelt spielt.» Und an einer andern Stelle (in den «Künstlern»):

«Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken
Und die Furchterscheinung ist entfloh'n,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.»

In dem Kampfe der idealen Natur des Menschen gegen die gemeine Wirklichkeit kämpft daher mittelbar die Gottheit mit auf Seiten des Ideals; und die ideale Welt, obwohl sie nur in

der Kunst Leben und Dasein hat, ist doch zugleich das Band, welches das Dießseit mit dem Jenseit, mit dem ewigen unsterblichen Leben des Menschen in Gott, substanziell verknüpft. Auf diese Weise verschmolz sich in der reifen, völlig ausgebildeten Weltanschauung Schillers der herrschende Deismus und Moralismus seiner Zeit mit jenem System eines phantastisch-idealen Pantheismus, das er nach den «Philosophischen Briefen» in seiner Jugend sich aufgebaut hatte. Ja von jener Idee der freien Aufnahme des göttlichen Sittengesetzes in den eignen Willen, in die er den Gipfel der Humanität setzt, gewann er sogar wieder eine Beziehung zum Christenthum. Wenigstens tadelt er in einem Briefe an Göthe (Br. **LXXXVII**) dessen Wilhelm Meister, weil darin über das Eigenthümliche der christlichen Religion zu wenig gesagt sei, und fügt hinzu: «Ich finde in der christlichen Religion **virtualiter** die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind. Hält man sich an den eigenthümlichen Charakterzug des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts Anderem, als in der Aufhebung des Gesetzes, des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will. Es ist also in seiner reinen Form Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion.» —

Mit diesen Grundzügen der allgemeinen Weltanschauung Schiller's stimmt nun seine Idee vom *Wesen der Kunst* vollkommen überein. Weil die Weltgeschichte, weil alle Bildung der Menschheit nur daran arbeitet, die wahre Idee der Humanität von aller Entstellung und Verkümmerung zu befreien und in urbildlicher reiner Gestalt zu realisiren, so ist die Kunst, die Idee der Schönheit, vorzugsweise die *Erzieherin* der Menschheit: denn die Schönheit ist eben nur der zur Anschauung gebrachte Einklang der sinnlichen und vernünftigen Natur des Menschen und damit der menschlichen Freiheit und der sittlichen Nothwendigkeit, d. h. die dargestellte, veranschaulichte Idee der Humanität. Diesen Gedanken spricht Schiller bereits in den «Künstlern» (1789) aus, und entwickelt ihn später in den «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen» (Horen 1795)

ausführlich. Dort sucht er zu zeigen, wie von jeher alle geistige, ethische, politische und religiöse Cultur von dem Streben nach dem Schönen ausgegangen und mit der Kunst gestiegen und gesunken sei; hier führt er näher aus, daß namentlich die moderne Menschheit, deren Anlagen durch den eigenthümlichen Gang der neuern Kulturgeschichte und durch die künstliche Zersplitterung des praktischen Lebens in eine Mannichfaltigkeit getrennter Arbeits- und Thätigkeits-Sphären einseitig und unharmonisch gebildet und in Widerspruch gegen einander gerathen seien, vorzugsweise jener Erziehung zur ächten Humanität durch die Kunst bedürfe: diese allein könne jene Disharmonie und die daraus entspringende Zerrissenheit und Unbefriedigtheit des Gemüths aufheben. Auch das Erhabene (wie die Abhandlung darüber v. 1797 zeigt) soll darin seinen absoluten Werth haben, daß es an die Idee der Schönheit sich anschließen müsse, um die ästhetische Erziehung der Menschheit zu vollenden und zu einem Ganzen abzurunden. Die Kunst also hat nach Schiller einen Zweck, einen historischen und ethischen Zweck, der zwar nicht außerhalb ihres Wesens liegt, — denn die Idee der ächten Humanität fällt mit der Idee der Schönheit in Eins zusammen, — der aber doch noch nicht erreicht, noch nicht realisirt ist; die Kunst soll also nicht bloß sein, sondern sie soll auch wirken, wirken auf das Publicum außer ihr, wirken zu einem Ziele hin, das jenseits ihres unmittelbaren Effektes in einer idealen Zukunft liegt. Und diese Wirksamkeit soll nicht etwa unwillkührlich und ihr selber gleichgültig aus ihrem Wesen abfließen, sondern nothwendig zu ihrem Wesen gehören, mithin das Motiv ihres Thuns, das Augenmerk ihres Strebens sein. —

Damit tritt uns eine ganz andre Idee der Kunst entgegen als bei Shakspeare und Göthe. Nach letzteren soll und will die Kunst nur sein, nur ihre Gebilde hinstellen, unbekümmert um den Effekt derselben, oder doch nur nach einer Wirkung (der Erfrischung, der Erhebung des Geistes) strebend, die unmittelbar in ihrer Darstellung selber liegt und von letzterer gar nicht getrennt werden kann; sie hat mithin keinen Zweck im Schillerschen Sinne, keine praktische Wirksamkeit. Und demgemäß soll nach Göthe und Shakspeare die Kunst (natürlich in künstlerischer Weise, in der Form der Schönheit) auch nur darstellen, was wirklich und realiter existirt, sie soll «dem Jahrhun-

dert und Körper der Zeit nur ihr eignes Abbild vorhalten», oder nach Götheſcher Weiſe «Gelegenheitsdichtung» ſein, d. h. dem reellen, ſelbſt erlebten Stoff nur objektive allgemeingültige Geſtalt geben. Nach Schiller dagegen ſoll ſie ihrem Zwecke gemäß die ächte Humanität, d. h. ein Ideal darſtellen, das nicht iſt, ſondern nur ſein ſoll. Denn wenn auch Schiller ſpäter («Ueber naive und ſentimentaliſche Dichtung») der Poeſie die einfache Aufgabe ſtellt, «der Menſchheit ihren möglichſt vollſtändigen Ausdruck zu geben», ſo iſt doch, wie die Abhandlung ſelbſt ergiebt, dieſe «Menſchheit» in ihrem «vollſtändigen Ausdruck» eben nur die vollendete, d. i. ideale Humanität in der Form der Schönheit. Denn jene Aufgabe ſoll ja der Dichter auf doppelte Weiſe erfüllen können: entweder nämlich ſei «das vollendete Ganze der Menſchheit», der «reine Zuſammenklang der ſinnlichen und geiſtigen Kräfte», alſo das, worin nach Schiller die ewige Idee der Humanität ſelbſt beſteht, durch die Gunſt der Natur im Dichter unmittelbar vorhanden, und dann habe er dieſe Harmonie nur abbildlich darzuſtellen; oder jenes vollendete Ganze, jener reine Zuſammenklang ſei durch die Kultur, durch die Ungunſt der Verhältniſſe oder durch den eignen Bildungs- und Lebensgang in ihm geſtört, und dann habe er die Harmonie durch einen moraliſchen Akt erſt wiederherzuſtellen und dieſe Wiederherſtellung natürlich auch in ſeine Darſtellung aufzunehmen: jene erſte aus dem ungeſtörten Ganzen der Natur hervorquellende Poeſie ſei die naive, die antike, die Naturdichtung, die zweite auf moraliſchem Wege gewonnene, von einer ſittlichen Idee ausgehende ſei die «ſentimentaliſche», die «moderne», die «Idealdichtung.» Bei dieſer Idealdichtung bleibt Schiller während ſeiner ganzen künſtleriſchen Laufbahn ſtehen; zu ihr kehrt er immer wieder zurück, wenn er auch einmal (z. B. im Wallenſtein und in einzelnen lyriſchen Gedichten) der Naturdichtung oder vielmehr dem Götheſchen Style ſich anzunähern geſucht hat, — d. h. Schiller weiſt nicht nur in ſeinen Dichtungen ſtets auf einen Zuſtand der Menſchheit hin, der noch nicht wirklich, ſondern durch einen ſittlichen Akt erſt zu verwirklichen iſt, alſo auf einen idealen Zuſtand, ſondern er will auch durch ſeine Dichtungen ſtets eine beſtimmte Wirkung hervorbringen, er will den Leſer und Zuſchauer für dieſelben Ideen, die ſeine Dichtung bewegen, begeiſtern, er will ihn anregen,

daß er jenen sittlichen Akt selber vollziehe und das Seinige thue, jenen idealen Zustand heraufzuführen. —

Aus dieser Auffassung vom Wesen der Kunst, die so innig mit Schillers ganzer Persönlichkeit verwachsen ist, daß sich beide gleichsam decken, ergiebt sich zunächst der eigenthümliche Typus seiner Diktion. Schiller ist, in seinen Dramen wenigstens, durch und durch rhetorisch. Denn das macht ja eben den Redner zum Redner, daß er nicht bloß spricht um zu sprechen, nicht bloß darstellt, was geschehen ist, nicht bloß den Geist belehren oder das Gemüth ergötzen und erheben will, sondern daß er zugleich auf den Willen zu wirken, einen Entschluß, einen moralischen Akt hervorzurufen oder doch die ethische Kraft des Menschen zu heben trachtet, kurz daß er ein bestimmtes Ziel im Auge hat, auf welches er den Hörer hinlenken will. Gerade dieß war Schillers Fall. In den ersten Dichtungen seiner Jugend waren es ganz specielle, unmittelbar-gegenwärtige bürgerliche und ethisch-politische Zustände, deren unerträgliche Fesseln er sprengen wollte, indem er (in den Räubern und Kabale und Liebe) zu zeigen suchte, welche entsetzliche Folgen sie mit sich führten, oder es war (im Fiesco) die specielle Idee der republikanischen Staatsform und ihrer Freiheit, für die er begeistern wollte, oder (im Don Carlos) ein idealer Weltzustand der socialen wie der kirchlichen und politischen Verhältnisse überhaupt, den er im Conflikt mit der gemeinen Wirklichkeit darstellte, um die Sehnsucht nach ihm in der Brust der Menschheit zu erwecken. In den reiferen Dichtungen seiner letzten Periode ist es dagegen mehr jenes Ideal der Humanität mit ihrem ethischen Gehalte und ihrer ästhetischen Form, das er von verschiedenen Seiten dem Blicke vorführt, um die moralische Begeisterung dafür aufzurufen. Je mehr er von den gegebenen concreten Zuständen sich abwendet und auf jenes allgemeine Ideal den Blick gerichtet hält, desto mehr gewinnt seine Sprache an rhetorischem Schwunge, an formeller Abrundung, an äußerer Schönheit und Erhabenheit, und geht von der scharfen, prägnanten, in's Herz der Dinge treffenden und gleichsam die Sache selber hinstellenden Ausdrucksweise à la Shakspeare in eine reiche, grandiose, die Sache umschreibende, schmückende, verklärende Bilderpracht über, womit dann auch von selbst die Prosa sich in den Vers verwandelt. Seine Sprache wird selbst gleichsam eine ideale: der allgemeine ideale

Gehalt des Gedankens bildet sich einen ihm entsprechenden Körper an, der nach demselben Urbilde der Schönheit geformt ist, welches dem Dichter als die vollendete Gestalt seiner ethisch-ästhetischen Idee der Humanität vorschwebt. Das Charakteristische der Schillerschen Diktion liegt daher nicht bloß in ihrem rhetorischen Schwunge, in der glänzenden Bilderpracht, in dem Streben nach dem Erhabenen und ideal-Schönen, überhaupt nicht bloß auf dem Gebiete des Aesthetischen, sondern vor Allem in der eigenthümlichen ethischen Würde des Ausdrucks, die kein Dichter vor oder nach ihm in gleichem Grade erreicht hat.

Damit verbindet sich von selbst eine andre Eigenthümlichkeit derselben. Wie Schillers Ideal der Menschheit nicht bloß ein Produkt seiner dichterischen Phantasie, sondern zugleich ein Resultat seines reflektirenden und speculirenden Denkens war, so durchzieht seine Diktion eine eigenthümliche Mischung der Sprachformen der Reflexion und Speculation mit denen der Phantasie und des Gefühls, eine Mischung, in der beide Elemente so in einander verschmolzen erscheinen, daß es unmöglich ist, eines vom andern abzusondern. Während Shakspeare einen allgemeinen Gedanken, eine Reflexion, ja eine Grübelei stets in den engsten, concretesten, individuellsten Ausdruck einzwängt, ihn damit zu einer Pointe zuspitzt und gleichsam aus der Sphäre der Idee in das Gebiet der gemeinen Wirklichkeit, in die Welt der Erscheinungen, in der es nichts Allgemeines giebt, einführt; leiht ihm Schiller ein Gewand, das die Phantasie gleichsam selbst wieder aus ideellen Stoffen gewebt hat, und so erhält der allgemeine philosophische Gedanke zwar einen poetischen Körper, aber es ist gleichsam ein σῶμα πνευματικόν, ein selbst noch zur Hälfte allgemeiner Körper, dessen Umrisse daher in dem lichten Aether des Ideals verschwimmen. Schiller malt wie Correggio, Shakspeare wie Raphael oder Michel Angelo: jenem kommt es auf Licht und Farbe, diesem auf die Gestalt und deren bestimmte Stellung an. Rechnet man hinzu, daß Schiller auch seine handelnden Personen weniger von Seiten ihres wirklichen Thuns und Leidens, als von Seiten ihres ethischen Strebens, ihrer allgemeinen Gesinnung und der Stufe, die sie im Verhältniß zur allgemeinen Idee der Menschheit (Humanität) einnehmen, darstellt, so wird man einräumen müssen, daß seine Diktion entschieden undramatischer ist als die Shakspearesche.

Nur ist auch in dieser Beziehung wohl zu unterscheiden zwischen den Dichtungen seiner ersten und seiner letzten Periode: in jenen, die sich (Don Carlos ausgenommen) in jeder Hinsicht enger an den Shakspeareschen Styl anschließen, tritt jene Mischung des poetischen Ausdrucks mit den Sprachformen der Reflexion sehr in den Hintergrund zurück oder fehlt ganz; in den letzteren dagegen wird sie mehr und mehr habituell. Die große theatralische Wirkung, die nichts desto weniger Don Carlos und die späteren Dramen hervorbringen, ist daher, soweit sie von der Diktion abhängt, zum größten Theil ohne Zweifel auf Rechnung jener ethischen Würde und des idealen rhetorischen Schwunges zu setzen, der freilich, zur durchgängigen, allgemeinen Form der Sprache gemacht, ebenfalls undramatisch ist, doch aber jüngere oder leicht empfängliche Gemüther unwiderstehlich mit sich fortreißt. —

Schillers eigenthümliche Weise der Charakteristik habe ich so eben schon angedeutet. Schiller ging auch hierin ursprünglich von Shakspeare aus. Man sieht es einigen Figuren der Räuber, z. B. dem Schweizer, Roller, Spiegelberg, dem alten Daniel, namentlich dem Franz Moor (der halb Jago, halb Richard III. ist), noch an, daß ihm dabei Shakspearesche Charaktere vorschwebten. In den Stücken der ersten Periode bis auf Don Carlos, der auf dem Uebergangspunkte zur zweiten kritisch-philosophischen Periode steht, sucht er daher noch seine Charaktere möglichst zu individualisiren, und von ihren individuellen Eigenschaften und Motiven aus das Getriebe der Action in Bewegung zu setzen. So individuell gehaltene Charaktere, wie Schweizer, Spiegelberg, Daniel in den Räubern, der Musikus Miller in Kabale und Liebe, der Mohr im Fiesko finden sich (mit Ausnahme einiger Figuren im Wallenstein) in keinem seiner späteren Dramen; selbst Carl Moor, Ferdinand und die Milford, Fiesko und Verrina haben noch einen und den andern Zug hervorstechender Individualität. Gleichwohl wollte ihm das Individualisiren nie recht gelingen, theils weil ihm bei der Ausarbeitung jener Jugendwerke die psychologische Erfahrung, der Blick in's Leben und die lebendige Anschauung jenes seltsamen Gemisches von allgemeinen Ideen und Maximen, nationalen Bedürfnissen und welthistorischen Nothwendigkeiten mit den persönlichsten Zwecken und subjektivsten Neigungen, Begierden und Leidenschaften, aus

dem die Thaten und Schicksale der Menschen hervorgehen, noch fehlte, theils weil das Individualisiren nun einmal seinem dichterischen Genius nicht zusagte, theils endlich weil er vielleicht fühlte, daß zu der Shakspeareschen Weise der Charakteristik eine andere Art der dramatischen Composition gehöre, als ihm zu Gebote stand. Schon die Hauptfiguren jener ersten Stücke neigen daher zu derjenigen Gestaltung der dramatischen Charaktere, die später in Schillers Dichtungen gleichsam principiell wurde. Dieß Princip war aber augenscheinlich seine Tendenz, die Helden seiner Stücke als beschränkte, mehr oder minder mit den Schlacken der gemeinen Wirklichkeit noch behaftete Abbilder des allgemeinen Ideals der Menschheit darzustellen, sie zu Vertretern dieses Ideals und des mit ihm gegebenen idealen Zustandes der Menschheit zu machen, und ihnen die Repräsentanten der gemeinen verdorbenen Wirklichkeit in meist schroffem Contraste gegenüberzustellen. So ist sogleich Carl Moor ein solches Abbild, ein feuriger, von den herrlichsten Kräften stürmisch bewegter, für alles Große und Schöne entflammter Jüngling, den nur die Ungunst der Verhältnisse und eine niederträchtige Büberei, statt zum bewunderten historischen Helden, zum verabscheuten, aber immer noch idealen Räuberhauptmann machen; und ihm gegenüber ist Franz Moor der eben so ideale Repräsentant der menschlichen oder vielmehr teuflischen Selbstsucht und Bosheit. In gleichem Verhältniß stehen Ferdinand, Luise und die Milford zum Minister, Wurm und dem Hofmarschall; und im Verrina wird Niemand den reinen, idealen Republikaner verkennen können, während Fiesco jene ideale Höhe des Genie's darstellt, auf welcher der Mensch, wie auf ragender Felsenklippe in einsamer Erhabenheit stehend, durch eine einzige Bewegung eben so leicht zum vollendeten Ideal sich erheben als in den Schmutz der Alltäglichkeit herabstürzen kann. Daß Posa, Carlos und die Königin, daß Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Manuel, Cesar und Beatrice, ja selbst Tell und seine Schweizerhelden ebenfalls solche, nur vom Staube der gemeinen Wirklichkeit, der Selbstsucht, der Leidenschaft noch mehr oder minder befleckte Abbilder des Schillerschen Ideals der Menschheit sind, brauche ich wohl nicht erst näher darzuthun. Schiller selbst (Ueber naive und sentim. Dichtung) erklärt ausdrücklich: «In einem Gedichte darf nichts wirkliche Natur sein; denn alle Wirklichkeit ist mehr oder minder Beschränkung der all-

gemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade so viel weniger Mensch als er individuell ist, jede Empfindung gerade so viel weniger nothwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekte eigenthümlich ist;» und noch ausdrücklicher später (Vorr. zur Braut v. Messina): «die tragischen Personen sind keine wirkliche Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen.» Nur Wallenstein macht, wenn auch nicht eine absolute, doch eine relative Ausnahme. In ihm sind die geschichtlichen Figuren des Stücks, namentlich der Herzog selbst, wenn auch nicht historisch, weil keineswegs ohne ideales Colorit, doch in Zeichnung und Gestalt realistischer gehalten und gleichsam aus gröberen, compakteren Stoffen gebildet. Ihn aber dichtete auch Schiller, wie er selbst gesteht, gewissermaßen wider Willen, in Widerspruch wenigstens mit seiner eignen Natur, in Folge einer Art von Sieg, den der Göthesche Genius über ihn davon getragen. Aber er entschädigte sich andrerseits für diesen Zwang, indem er gerade hier ein Paar Figuren episodisch einflocht, die alle seine übrigen dramatischen Personen an idealer Haltung weit hinter sich zurücklassen, reine, lichte Abbilder seines Ideals einer Jungfrau und eines Jünglings, ohne allen Schatten, ohne allen Beigeschmack von Realität, aber freilich eben deshalb auch mehr abgezogene, in Theaterkleider gesteckte allgemeine Begriffe, als lebendige Menschen.

Schillers Weise zu charakterisiren hält gleichsam die Mitte zwischen der antiken und der Shakspeareschen. Die Figuren der Griechischen Tragödie sind insofern rein ideal, als sie zwar keineswegs frei von menschlichen Leidenschaften, Fehlern und Vergehen, ja oft mit furchtbaren Verbrechen belastet erscheinen, aber doch stets in einer typisch-plastischen Gestalt sich darstellen, die sie berechtigt, als Personificationen gewisser allgemeiner Ideen, Zustände und Situationen zu gelten. Diese großen Gestalten der alten Heroensage waren keine Geschöpfe des einzelnen Dichters; sie hatte vielmehr der Griechische Volksgeist selber im Laufe der Jahrhunderte zu Prototypen, zu personificirten Sinnbildern der einzelnen Elemente seiner Nationalität, der leitenden Ideen seiner Bildung ausgeprägt; sie hatten daher ganz unmittelbar für die sinnliche Anschauung selbst eine allgemeine

Bedeutung, sie waren keine individuellen Menschen, wie sie Leben und Geschichte darboten, sondern über die gemeine Wirklichkeit eben so erhaben, als das Heroen-Zeitalter mit seinem Götterverkehr und seinen Heldenthaten über der Gegenwart, kurz sie waren zwar keine allgemein menschlichen, keine sittlichen Ideale, aber sie waren Griechische National-Ideale, vollkommen ausgebildete Ideale des Griechischen Geistes und Lebens. Shakspeare stellt zu ihnen das gerade Gegentheil auf. Seine Figuren sind ohne alles typische, sinnbildliche Gepräge, der unmittelbaren Erscheinung nach ganz individuelle Menschen, lauter Engländer des 16. Jahrhunderts mit den subjektivsten Eigenheiten, Begierden und Leidenschaften, mit den individuellsten Plänen und Absichten. Aber in der dramatischen Entwickelung dieser Individualität entfaltet er das ihr zu Grunde liegende und über sie hinausragende Allgemein-Menschliche, die ewige Idee der Menschheit, das reale Ideal, das beständig sich realisirt und realisirt ist, indem eben die Individualität zum Allgemein-menschlichen sich selbst entwickelt, sich läutert und verklärt. Ihm ist daher das Ideal, das die Griechen in volksthümlicher Abgeschlossenheit und plastischer, statuarischer Ruhe hinstellen, in lebendiger Bewegung begriffen, ein Proceß der Entwickelung voll drastischer Strebsamkeit und Thätigkeit: sein Ideal ist gleichsam aus der dramatischen Poesie, das Griechische aus der bildenden Kunst geboren. Schiller dagegen giebt mit den Griechen seinen Charakteren von vorn herein ein ideales Gepräge, läßt aber dabei alle nationalen, örtlichen und zeitlichen Beziehungen fallen, und sucht das allgemein Menschliche, d. h. das Ethische, hervorzukehren. Seine Personen sind daher sittlich und geistig idealisirte Menschen, zwar (mit Ausnahme von Posa, Max und Thekla) nicht ganz ohne Schwächen und trübende Leidenschaften, doch aber das sittliche Ideal als Grundtypus ihres Seins, als Grundmotiv ihres Handelns in sich tragend. Schiller setzt aber auch mit Shakspeare diese beschränkte, relative Idealität in dramatische Bewegung, in einen Fortschritt der Entwickelung: seine Figuren läutern und verklären sich ebenfalls, indem sie die ihnen noch anhaftenden Schlacken der gemeinen Wirklichkeit im Verlauf ihres tragischen Pathos abstoßen. Aber das Resultat dieser Entwickelung, weil sie nicht von der Individualität, sondern von der, wenn auch modificirten Idealität ausgeht, ist nicht wie bei Shakspeare die

individuell gestaltete, concrete Idealität des einzelnen Menschen, nicht das mit der Eigenthümlichkeit verschmolzene, sondern das allgemein-menschliche, von der Eigenthümlichkeit losgelöste Ideal, das als solches alle bestimmten Umrisse, alle feste plastische Haltung verliert und in die gestaltlose philosophische Idee sich verflüchtigt. Kurz Schillers Ideal ist nicht aus der dramatischen Poesie, nicht aus der plastischen Kunst, sondern aus der Ehe zwischen der Poesie und Philosophie entsprungen: es trägt ursprünglich ein unpoetisches Element in sich, welches Schiller nur durch die großen Mittel seines dichterischen Genius, wenn auch nicht zu überwinden, doch zu überglänzen und vergessen zu machen weiß. *)

Schillers Helden führen daher gleichsam ihr Leben auf der engen Gränzmark zwischen dem künstlerischen Ideal und der philosophischen Idee; das Auge vermag ihre Gestalt nur zu erhaschen, indem sie verschwindet, und in das übersinnliche Gebiet des Gedankens sich zurückzieht. Darum haben sie ein weit beschränkteres Feld ihrer Entwickelung als die Shakspeareschen: es kommt eben nur darauf an, die einzelnen irdischen Stoffe, durch die sie noch mit der gemeinen Wirklichkeit zusammenhängen, auszustoßen oder zu läutern, die einzelnen Flecke von dem hellen Spiegel ihrer Idealität wegzuwischen, oder die durch den Conflikt mit der Wirklichkeit in Disharmonie gerathenen Elemente ihrer idealen Natur in den reinen Dreiklang des Ideals wieder aufzulösen. Darum sehen sich die Schillerschen Helden so ähnlich, daß man fast den Einen in die äußere Lage, Verhältnisse und Umstände des Andern setzen könnte, ohne dadurch dem Gange der Action und dem Ziel der dramatischen Entwickelung Eintrag zu thun. Fiesko, Ferdinand und Don Carlos würden in Carl

*) Schiller war überhaupt zu sehr Denker, seine ganze Natur zu sehr auf das Geistige, Ethische, Ideelle angelegt; »im Sinnlichen, bemerkt Petersen, war er ohne alles Feingefühl: kratzende Weine, schlechter Schnupftaback, garstige Weiber; — die dichterische Beschreibung einer Gegend machte mehr Eindruck auf ihn als ihr Anblick in der Natur selber und den Gesang der Nachtigall lernte er zuerst aus Gedichten lieben und bewundern.« Er liebte die Musik, ihre Töne erhöhten die produktive Kraft seines Geistes; für die bildende Kunst dagegen hatte er wenig Sinn, und erst spät entwickelte sich sein Geschmack so weit, daß er ein mehr als oberflächliches Gefallen an ihr fand.

Moor's Lage ziemlich eben so gehandelt haben, als dieser umgekehrt in der ihrigen; alle vier haben die entschiedenste Aehnlichkeit nicht nur unter einander, sondern auch wiederum mit Mortimer, Don Cesar und Don Manuel; nahe mit ihnen und noch näher untereinander sind Max Piccolomini, Dünois und Lionel verwandt, während Posa die idealen Elemente Carl Moor's, Fiesco's und Max Piccolomini's, nur ohne ihre persönlichen Leidenschaften, in sich zusammenfaßt; eben so nahe stehen sich Amalie und die Milford, Luise, Leonore (Fiesco's Gemahlin) und die Königin Elisabeth (im Don Carlos), die Eboli und Maria Stuart, Thekla und die Jungfrau: — sie alle sind eben nur Brüder und Schwestern der Einen großen Schillerschen Familie.

Diese Familienähnlichkeit beruht indeß nicht, wie bei Göthe, darauf, daß Schiller immer nur sich selbst, nur seine Subjektivität in den mannichfaltigen Strahlenbrechungen eines vielbewegten, inhaltsreichen persönlichen Lebens, künstlerisch abbildete; — in seinen ersten Werken mag dieß allerdings mehr oder minder der Fall gewesen sein, in den späteren dagegen hat sein persönliches Wesen nur insofern Theil daran, als sein Ideal der Menschheit das Gepräge *seines* Geistes und Charakters nicht verläugnen kann; — Schiller steht vielmehr auch insofern in einem bedeutsamen Gegensatz gegen Göthe, als er später (vom Wallenstein ab) die Stoffe zu seinen Dichtungen nicht von sich aus, sondern ganz nach Maßgabe seiner Idee von der Kunst und insbesondere von der Tragödie wählte, und den neuen Stoff nur ergriff, weil er hoffte, in der Bearbeitung desselben dieser Idee wiederum einen Schritt näher zu kommen, oder ihr eine neue Seite abzugewinnen. So behandelte er, wie schon bemerkt, die Geschichte Wallensteins gleichsam Göthen zu Liebe, d. h. um sich selbst von dem Uebergewichte dessen, was er das «Sentimentalische» nannte, zu befreien und sich des Gebietes der «naiven Dichtung» soviel möglich zu bemächtigen. So griff er nach dem Leben der Maria Stuart wahrscheinlich in dem ihm selbst vielleicht unbewußten Drange, dem Begriffe des Tragischen, das ihm nach seinen theoretischen Schriften zu urtheilen ganz in der Darstellung des Rührenden und Pathetischen aufging, nach dieser Seite hin seinen möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. So dichtete er die Braut von Messina in der ausgesprochenen Absicht, die antike Schicksalsidee und die durch sie bedingte Kunst-

gestalt des Tragischen neu zu beleben, nachdem er zuvor in der Jungfrau von Orleans die andre ergänzende Seite, den organischen Gegensatz zu jener Idee dargestellt, und die christlich mittelalterliche Anschauung von einer übernatürlichen göttlichen Leitung der menschlichen Schicksale poetisch zu verklären, die damit gegebene Form des Tragischen auszubilden gesucht hatte. Allein trotz dieser Mannichfaltigkeit der tragischen Formen bleibt jene Familienähnlichkeit seiner tragischen Helden stehen, während bei Shakspeare gerade umgekehrt die Idee des Tragischen nach Form und Gehalt dieselbe bleibt, die Charaktere dagegen mannichfaltig wechseln, und bei Göthe wiederum dieselbe Idee des Tragischen in einer Anzahl zwar subjektiv verwandter, aber durch den verschiedenen Reflex der Idee in ihre Subjektivität und ihrer Subjektivität in die Idee doch zugleich sehr bestimmt unterschiedener Charaktere durchgeführt erscheint. *) Der Grund dieser eigenthümlichen Erscheinung liegt darin, daß bei Schiller jene Gleichmäßigkeit der Charakterbildung und dieser Wechsel in den Formen des Tragischen aus derselben Quelle entsprangen, dieselben künstlerischen Motive, denselben künstlerischen Zweck hatten.

Wie nämlich Schiller in den Charaktern seiner Helden nur dasselbe Eine und allgemeine Ideal der Menschheit durch mehr oder minder bedeutende Einschränkungen modificirte, so daß eben darum seine Helden nur wie die mannichfaltigen, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Situationen gemachten Porträts derselben Einen großen Persönlichkeit sich von einander unterscheiden, so suchte er auch in der Darstellung des tragischen Pathos und damit in seiner Fassung der Idee des Tragischen nur demselben Einen und allgemeinen Ideal den möglichst vollständigen Ausdruck zu geben. War es also möglich, dieses Ideal in verschiedenen Formen des Tragischen zur Anschauung zu bringen, so war es für Schillers strebsamen Geist natürlich, daß er alle

*) So haben zwar Clavigo, Stella, Egmont, Tasso und selbst Götz und Faust eine unverkennbare Geistes- und Charakter-Verwandtschaft, aber jeder dieser Charaktere stellt ein andres Moment jenes Strebens des Geistes nach subjektiver, unendlicher Freiheit und Selbstbefriedigung dar: Götz zeigt dieses Streben auf dem Gebiete des politischen und bürgerlichen Rechts, Stella in Beziehung auf die Schranken, die durch die Ehe gesetzt sind, Egmont auf dem Felde der Politik, Tasso in der Sphäre der Kunst und Poesie, Faust in der der Wahrheit und ihrer Erkenntniß.

diese Formen durchlief, sie alle gleichsam probierte, um die vollkommenste herauszufinden und sich anzueignen. Die allgemeine Grundlage, der innere Kern seiner Idee des Tragischen war daher zwar derselbe wie in Shakspeare's und Göthe's Dichtungen: auch ihm war das Tragische die poetische Darstellung des Untergangs des menschlich Großen, Edlen, Schönen an seiner eignen Schwäche, Einseitigkeit oder blinden Leidenschaftlichkeit; — sonst wären seine Tragödien keine Tragödien. Aber die Art und Weise jenes Untergangs und die Stellung, die Schiller dem menschlich Großen, Edlen und Schönen zur Außenwelt und zur göttlichen Weltordnung gab, weicht nicht nur von der Auffassung Shakspeare's und Göthe's erheblich ab, sondern wandelte sich auch fast bei jeder neuen Tragödie, die er dichtete. Am reinsten und klarsten tritt jener Kern im Fiesko hervor: hier ist es nur der eigne, vergeblich bekämpfte Ehrgeiz, an welchem der Held zu Grunde geht: in dem Augenblick, da Fiesko's schwankender Geist sich entscheidet, doch lieber der Fürst, statt der erste Bürger Genua's sein zu wollen, ist sein Fall entschieden. Fiesko hat daher hinsichtlich der Auffassung des Tragischen die meiste Verwandtschaft mit Shakspeare's Tragödien, mehr als die meisten Götheschen Trauerspiele. Auch die Räuber und Kabale und Liebe stehen der Shakspeareschen Auffassung noch nahe. Indessen ist es doch schon hier nicht bloß der titanische Trotz, die Gluthhitze des Temperaments, die Gewaltthätigkeit und «Groß-Mann-Sucht» Carl Moor's, nicht bloß die blinde eifersüchtige Leidenschaft Ferdinands, aus der das tragische Pathos hervorquillt; sondern die Unmöglichkeit, das Ideal ihres Lebens zu verwirklichen, den innern idealen Kern ihres Wesens vor Verletzung und Zerstörung zu bewahren, hat mindestens eben so viel Antheil an ihrem Untergange. Und diese Unmöglichkeit, obwohl zugleich eine innere, in der eignen Natur der tragischen Helden liegende, ist nicht, wie bei Göthe, bloß eine innere, subjektive; sie ist im Gegentheil weit mehr eine äußere: es ist die umgebende Außenwelt, die Lage der Dinge, vor Allem der sittlich verdorbene, furchtbar entstellte Zustand der menschlichen Gesellschaft, der, auch der größten menschlichen Kraft unüberwindlich, das Große, Edle und Schöne gleichsam erstickt, in dem es auch ohne seine eignen Schwächen und Fehler, wenn nicht zu Grunde gehen, doch (was poetisch dasselbe ist) nur eine elende, verkümmerte, sich selber ungetreue Existenz

haben würde. So mischt sich schon in diesen beiden Trauerspielen jenes Element in die Idee des Tragischen, das sodann im Don Carlos an die Spitze tritt, und dem Tragischen eine veränderte Färbung giebt. Man kann nicht sagen, daß Posa durch eigene Schuld seinen Untergang finde; höchstens ist es der edle, schöne Irrthum, als könne er durch seinen Tod das Leben des Freundes und in ihm den Träger und Verwirklicher seiner Ideale dem Menschengeschlechte erhalten, — d. h. es ist das Ideal selbst, für dessen Verwirklichung er sich opfert. Im Grunde geht aber auch Carlos nur an dem vergeblichen Streben unter, dieses Ideal, dem beide ihr Leben geweiht, in's Dasein zu rufen. Denn selbst Carlos, obwohl anfänglich von blinder Leidenschaft und einer unkindlichen Erbitterung gegen den eignen Vater durchdrungen, hat doch gerade in dem Augenblicke, da ihn das tragische Verderben erfasst, diese Leidenschaft überwunden und sich zu der männlichen Thatkraft und Größe der Gesinnung hinaufgeläutert, zu der ihn Posa durch Aufopferung seines Lebens erheben wollte. Die Tragödie stellt daher, wie Hoffmeister richtig bemerkt, nur «den Conflikt eines mit Vorliebe in seiner Herrlichkeit geschilderten neuen Alters der Menschheit mit einer veralteten Zeit und den temporellen Sieg des Schlechteren über das Bessere» dar, oder wie Schiller selbst (in den Briefen über Don Carlos) sagt: sie «handelt von dem enthusiastischen Entwurfe der beiden Freunde, den glücklichsten, der Menschheit erreichbaren Zustand hervorzubringen, wie nämlich dieser Entwurf im Conflikt mit der Leidenschaft erscheine», — nur daß dieser Conflikt bloß den Einen der beiden Helden trifft und selbst zu dessen tragischem Untergange nicht den letzten eigentlichen Grund abgiebt. Damit ist dann aber das Hauptmotiv des tragischen Pathos, die eigne Schwäche und Einseitigkeit des menschlich Großen und Schönen, zum bloßen Nebenmotive herabgesetzt: Schillers Meinung wenigstens ist es nicht, daß jener enthusiastische Entwurf, jener ideale Zustand an einer einseitigen, subjektiven, abstrakten Idealistik leide; er ist vielmehr dem ganzen Geiste der Dichtung nach die ächte allein berechtigte Wahrheit und Schönheit, und es ist wiederum nur die sittliche Verdorbenheit der Menschen, die gemeine Wirklichkeit, die ihm unüberwindlich gegenüber steht und ihn im Entstehen zerstört. An ihr und durch sie gehen die tragischen Helden unter. Sonach aber liegt das Hauptgewicht in der Idee des Tragischen

auf diesem vergeblichen Ringen des Ideals mit der gemeinen Wirklichkeit: das Tragische ist eben nur der Sieg der letzteren über das Ideal, — eine Auffassung, die mit der Griechischen Idee der Nemesis als des personificirten Neides der Götter, jenem so bedeutsamen Momente im antiken Begriffe des Tragischen, nahe verwandt erscheint. Jedenfalls kann bei dieser Auffassung von einer Versöhnung und Erhebung des Gemüthes, welche der moderne Geist von der tragischen Muse fordert, nicht die Rede sein. Wir verlassen im Gegentheil die Dichtung mit dem traurigen, niederdrückenden Gefühle, das der Sieg des Schlechten, die Niederlage des Guten nothwendig in uns erweckt. —

Anders wiederum gestaltet sich die Idee des Tragischen im Wallenstein. Hier nähert sie sich wieder mehr der Shakspeareschen Auffassung, ja erinnert speciell an die Durchführung derselben im Macbeth. Wie im Macbeth ist der Held ein männlich großer, heroischer, zum Herrschen geborener Charakter, dem aber die Ungunst der Verhältnisse eine untergeordnete Stellung angewiesen, untergeordnet einem schwachen, an Geist und Charakter, an kriegerischem und politischem Talente ihm weit nachstehenden Fürsten, der seiner Hülfe bedarf, ja ohne seine Hülfe der Kaiserkrone, die sein Haupt ziert, sicherlich verlustig gegangen wäre. Hier wie im Macbeth also der Conflikt der *inneren* subjektiven Berechtigung zur Herrschaft mit dem ihr feindlich gegenüberstehenden *äußeren*, objektiven Rechte. Hier wie im Macbeth der Kampf der sittlichen Natur des Helden mit der in diesem Conflikte liegenden gewaltigen Versuchung; hier wie im Macbeth das endliche Unterliegen des Helden in dieser Versuchung, der Sieg des Ehrgeizes und der Herrschsucht über die Pflicht der Treue gegen Kaiser und Reich. Hier endlich wie im Macbeth das Eingreifen einer höheren Macht in den Entschluß des Helden, durch das jener Sieg des bösen Princips entschieden wird. Und dennoch ist auch hier wieder dem Tragischen ein Ingrediens beigemischt, durch das es sich von der Shakspeareschen Auffassung bedeutsam unterscheidet. Die eingreifende höhere Macht ist nämlich bei Schiller nicht jenes mittelalterliche Zwitterwesen von Mensch und Dämon, das Shakspeare in seinen Hexen einführt und das ihm, wie gezeigt, nur die in der Außenwelt dem verbrecherischen Gelüste im Geiste des Menschen antwortende Macht des Bösen bedeutet; Schiller setzt vielmehr an dessen Stelle das antike *Schick-*

sal, die höchste, Himmel und Erde beherrschende, das Loos der Menschen vorherbestimmende Gewalt. Damit erhält sofort das tragische Pathos des Helden eine andre Bedeutung. Wallenstein fällt nicht wie Macbeth bloß darum, weil er den trügerischen Einflüsterungen jener dämonischen Mächte, die auch wieder nur die Stimmen seiner eignen verbrecherischen Gedanken sind, Gehör gab, sondern zugleich weil das Schicksal seinen Fall wollte; er geht nicht unter, wie Macbeth, in Folge seiner eignen Tyrannei, in die seine Herrschsucht ausartete, im Kampfe mit der ihm neugekräftigt entgegentretenden Macht des allgemeinen objektiven Rechts, sondern mitten in der Ausführung seines Entschlusses durch die Hand eines persönlich von ihm beleidigten Menschen, dem das verletzte Recht der Kaiserwürde nur ein Vorwand für die Befriedigung seiner Rache ist. Wie Schiller schon durch diesen Einen Zug die Tragödie von der Höhe eines historischen Schauspiels, von der Bühne der Weltgeschichte herabstößt, indem er das allgemeine objektive Recht nicht zu seiner vollen Selbstbethätigung kommen läßt, sondern Alles wieder in das Spiel bloß subjektiver Motive auflöst, so erhält durch die Einmischung der Schicksalsidee auch hier wieder das Tragische einen Beigeschmack von jener Griechischen Ansichtsweise, nach welcher das menschlich Große und Hohe, nicht darum, weil es zugleich schwach und einseitig ist und von dieser Schwäche, von den Schlacken der Sünde gereinigt werden soll, sondern weil es gleichsam zu groß ist für das menschliche Maaß, durch die Götter selbst gestürzt wird. Wallensteins Tod, weit entfernt, durch den Sieg des objektiven Rechts im Kampfe gegen die subjektive Anmaßung uns über den Fall menschlicher Heldengröße zu trösten und zu erheben, zeigt uns vielmehr die niederdrückende, unnahbare und unentfliehbare Macht des Schicksals, wenn wir auch ahnen, daß diese Macht nicht ohne ethische Motive verfährt.

Weit entschiedener noch erscheint das Tragische als bloßer Ausfluß und Ausdruck der antiken Schicksalsidee in der Braut von Messina, dieser eigentlichen Schicksals-Tragödie. Hier wird das Herbe, Niederdrückende und Empörende, das in dieser Idee liegt, nur dadurch einigermaßen gemildert, daß der Fall des fürstlichen Hauses von Messina zugleich als Folge des Fluches seines Ahnherrn, als Sühne für eine früher begangene Missethat dargestellt, d. h. daß das Schicksal auch hier nicht (wie etwa im

Oedipus und andern antiken Stoffen) schlechthin willkührlich, sondern nach ethischen Motiven waltet. Nichtsdestoweniger kann der Eindruck, den die Tragödie zurückläßt, nur ein trübes, peinigendes Gefühl sein. Denn auch diese Strafe vergangener Verbrechen der Väter an den Kindern, wenn sie den Charakter der Prädestination trägt und damit nicht als Folge, sondern vielmehr als Grund der eignen Unthaten der Kinder erscheint, widerspricht durchaus dem modernen, vom Christenthume großgezogenen Geiste, verletzt unser moralisches Gefühl auf's entschiedenste, und kann daher nur einen dissonirenden Nachklang im Gemüthe zurücklassen. Auch die Poesie aber darf, so wenig als die Musik, mit keiner Dissonanz schließen: dieß ist eben so unpoetisch als unmusikalisch; und darum ist jeder Versuch, die antike Schicksalsidee wiederaufzuwärmen, ein ästhetisch verwerfliches und mithin nothwendig vergebliches Bemühen. Schillers Braut von Messina hat auch nie die Popularität erreicht, die alle seine übrigen Dichtungen sich im Fluge erwarben; und seine Nachfolger auf dieser Bahn, ein Müllner, Grillparzer, Houwald, sind mit ihren Schicksalstragödien so rasch von der Bühne wieder verdrängt worden, daß die gegenwärtige Generation sich ihrer kaum noch erinnert.

Wenden wir uns endlich zu den noch übrigen beiden Trauerspielen, Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans, — denn Wilhelm Tell ist mehr ein historisches Drama im Schillerschen Style, — so begegnen wir wiederum einer neuen Fassung des Tragischen. Beide stehen zwar der Shakspeareschen Idee desselben weit näher als die Braut von Messina, modificiren aber diese Idee wiederum in einer Weise, daß sie doch wieder ein eigenthümliches, abweichendes Gepräge erhält. In Maria Stuart geht, wie schon bemerkt, das Tragische fast ganz in das Rührende, Pathetische auf. Der Grund davon liegt darin, daß wir hier eine edle, schöne Frauenseele vor uns haben, die zwar keineswegs ohne Schwächen, ohne Schuld erscheint, deren Vergehen aber in der Vergangenheit liegen, uns nur berichtet werden. Die ganze Aktion dreht sich um die vergeblichen Versuche Andrer, diese Frau aus ihren Banden und Leiden zu befreien: die Heldin selbst thut nichts dabei, sie handelt überhaupt im Grunde gar nicht, sie läßt nur geschehen, sie leidet nur. Dieses Leiden hat allerdings eine ächt tragische Bedeutung;

denn es ist zugleich ihre Reinigung und Läuterung, in ihm entfaltet sich erst ihre Seele zu der Schönheit und Größe, die ursprünglich in ihr angelegt und nur durch ihre Fehler und Schwächen entstellt war. Gleichwohl ist das bloße Leiden und die daraus hervorgehende Läuterung nur die Eine Seite des Tragischen; ohne die andere, ohne das Handeln als Grund und Ursache des Leidens, löst das Tragische die Seele nur auf in weichliche Rührung und zerfließendes Mitleiden; es geht aus der Sphäre des Willens, des Charakters, der Leidenschaft in die der Empfindung und des Gefühls über, es verliert seine männliche Größe und Energie, seinen objektiven, historischen Charakter, und wird weiblich subjektiv, — mit Einem Worte, es erhält ein sentimentales Gepräge, das ihm als dramatischer Kunstform durchaus unangemessen ist. — Die Jungfrau von Orleans ist insofern das Gegenstück zu Maria Stuart, als hier gerade umgekehrt eine weibliche Heldenseele mit der vollen Aktivität und dem ganzen Heroismus männlicher Thatkraft die Hauptträgerin der Aktion ist. Das Drama bildet aber auch das Gegenstück zur Braut von Messina (zwischen beiden steht es bekanntlich auch seiner Entstehung nach gerade in der Mitte), sofern in ihm die romantische Weltanschauung des Mittelalters der ganzen Aktion zu Grunde gelegt ist. Hoffmeister nennt es deshalb eine Wunder-Tragödie. Das Wunder aber ist die Manifestation einer geheimnißvollen, auf übernatürliche Weise in den Gang der Begebenheiten eingreifenden Macht. Durch diese Macht, welche die Jungfrau zu ihrem Werkzeuge erwählt, wird letztere zunächst zu einer über die gemeine Menschheit erhabenen, Gotterfüllten, mit einer göttlichen Mission begnadigten Persönlichkeit und erhält damit von vorn herein ein ideales Gepräge. Zugleich aber ruht eben darauf auch ihr tragisches Pathos. Jener Macht und ihrer göttlichen Mission hat die Jungfrau ihr ganzes Dasein geweiht: sie will nicht mehr Jungfrau, Weib, Mensch, sie will und soll nur Botin des Himmels, Vollstreckerin seines Rathschlusses sein. Diesem Berufe wird sie in einer schwachen Stunde untreu: ihr Herz, von Liebe zu dem edlen, schönen Lionel übermannt, verleitet sie zum Bruch ihres Gelübdes. Reue und Gewissensangst zernagen ihren Busen und zerstören ihr Selbstvertrauen; sie fügt sich schweigend dem Bannspruche, der auf die Anklage wegen Here-

rei gegen sie ausgesprochen wird. Aber durch Reue und Buße hindurch überwindet sie die Schwäche ihres Herzens, und geläutert und verklärt sühnt sie im Tode nicht nur ihr Vergehen, sondern besiegelt durch ihn zugleich ihre höhere Mission, indem sie sie sterbend erfüllt. Sonach scheint hier das Tragische ganz im Shakspeareschen Sinne gefaßt; und in der That kommt die Jungfrau von Orleans von allen späteren Tragödien Schillers der Shakspeareschen Idee desselben am nächsten. Gleichwohl zeigt die ihm zu Grunde liegende Weltanschauung eine erhebliche Abweichung. Bei Shakspeare steht jene höhere göttliche Macht, wo sie in das menschliche Leben eingreift, stets im Einklange mit der reinen, ächten Menschlichkeit. Das göttliche Gebot dagegen, das die Jungfrau empfängt, keines Engländers zu schonen und ihr Herz der Liebe zu verschließen, widerspricht nicht nur der natürlichen Bestimmung des Weibes, sondern aller Menschlichkeit, und erhält dadurch Etwas von jener Willkühr, die mit der antiken Schicksalsidee verbunden erscheint. In dem tragischen Conflikte zwischen diesem unmenschlichen Gebote und dem Herzen der Jungfrau, zwischen ihrem unnatürlichen Gelübde und ihrer aufkeimenden Liebe nehmen wir daher unwillkührlich Partei für die letztere. Und doch soll diese Liebe als Schwäche, als Vergehen erscheinen und wird als Grund des tragischen Pathos der Heldin dargestellt. Für unser Gefühl aber involvirt dieß eine Ungerechtigkeit; das tragische Pathos entbehrt mithin im Grunde seiner ethischen Motivirung. Damit aber fehlt ihm ein sehr wesentliches Element, und seine Wirkung wird daher nicht die reine Erhebung und Versöhnung des Gemüths sein, sondern die in jeder Verletzung des moralischen Gefühls liegende Dissonanz in sich tragen.

Während Schiller sonach die Idee des Tragischen in den mannichfaltigsten Fassungen zu erschöpfen suchte, ließ er das Komische ganz bei Seite liegen: er hat bekanntlich kein einziges Lustspiel gedichtet, sondern nur ein Paar Französische Komödien in freier Uebertragung bearbeitet. Man kann nicht ohne Weiteres behaupten, Schiller habe kein Talent zur Komödie besessen. Wohl aber mußte ihm nach seiner Natur, nach seiner poetischen Weltanschauung, nach seiner Idee vom Wesen und Zwecke der Kunst die Komödie als eine untergeordnete, nicht unmittelbar in das höchste Ziel aller Poesie treffende Kunstform

erscheinen. Von seinem idealen Standpunkte aus war es ihm nicht möglich oder doch nicht der Mühe werth, für das Komische eine angemessene, seiner Idee der Kunst entsprechende Gestalt zu finden. Denn was hat das große Ideal der reinen Menschheit mit den kleinen lächerlichen Thorheiten und Verkehrtheiten der Alltagswelt zu schaffen? Was kann der erhabene ethische Zweck der Kunst gewinnen durch die Darstellung der menschlichen Schwächen und ihrer Widersprüche? Hätte Schiller sich je auf das komische Gebiet gewagt, so hätte er von seiner Idee der Kunst aus, wie Göthe, wenn auch aus ganz andern Gründen, nur satirische Lustspiele schreiben können; und dieses negative Thun, dieses Sichbefassen mit der ganzen Misère der gemeinen Wirklichkeit war seinem hochfliegenden, nur mit dem Idealen sich beschäftigenden Geiste zuwider.

Aus demselben Grunde lag ihm auch das eigentlich historische Drama fern. So vielfach auch geschichtliche Stoffe von ihm bearbeitet wurden, so ist doch weder Fiesko noch Don Carlos, weder Maria Stuart noch die Jungfrau von Orleans zu den historischen Schauspielen zu rechnen; ja sogar Wallenstein ist entschieden unhistorischer als selbst Göthe's Götz von Berlichingen. Die geschichtliche Darstellung war Schillern nicht Selbstzweck: er verfolgte in ihr wiederum nur seine Ideen, und schrieb nur Geschichte, um den Leser für diese Ideen zu begeistern; daher das rhetorische Gepräge der Diction auch in seinen Geschichtswerken. Schon in ihnen war ihm also der historische Stoff gleichsam nur Material, nur Mittel zum Zweck. Noch mehr natürlich für seine dramatischen Arbeiten. Statt daher in ihnen die historische Idee zu poetischer Gestalt herauszuarbeiten, legte er ihnen vielmehr eine poetische, seinem Ideal entlehnte Idee zu Grunde, und änderte danach die historischen Charaktere, die historischen Verhältnisse, den historischen Gang der Begebenheiten. «Mit der Historie, sagt er in Beziehung auf den Fiesco, getraue ich mir bald fertig zu werden; denn ich bin Fiesco's Geschichtschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf — der Genueser Fiesco sollte zu meinem Fiesco nichts als den Namen und die Maske hergeben — das Uebrige mochte er behalten. Mein Fiesco ist allerdings nur untergescho-

ben, doch was kümmert mich das, wenn er nur größer ist als der wahre?» (Hoffmeisters Nachlese zu Sch.'s. W. IV, 145). Diese Ansichtsweise, der er, wie seine Dichtungen selbst zeigen, auch später treu blieb, hat ihr gutes Recht, — die Poesie ist ja nicht die Sklavin der Geschichte, sondern steht ihr ebenbürtig gegenüber, und kann daher auch mit jedem historischen Stoffe so frei schalten und walten, als es ihre Gesetze ihr erlauben: — nur gehen daraus keine historischen Dramen hervor. Philipp II. wird daher unter Schillers Händen ein sentimentaler Tyrann; Wallenstein sollte ursprünglich (wie noch die letzte Scene des ersten Akts zeigt) als ein zweiter Marquis Posa, untergehend im Kampfe für die Begründung einer freieren, höheren bürgerlichen und politischen Ordnung dargestellt werden, eine Tendenz, die Schiller offenbar nicht ganz fallen gelassen, sondern später, nachdem seine politischen Ansichten sich mehr abgeklärt und abgekühlt hatten, mit den historischen Thatsachen nur zu vermitteln suchte. Maria Stuart ist so wenig die historische Königin von Schottland als die Jungfrau von Orleans die historische Jeanne d'Arc: beide sind idealische Gestalten, und nach Maßgabe ihrer Idealität ist auch ihre geschichtliche Umgebung gemodelt. Ueberall stellt die Aktion nur das persönliche Schicksal der Helden dar, und was daher von historischen Elementen stehen bleibt, hat höchstens den Werth des Biographischen. So bleibt nur noch Wilhelm Tell übrig, das letzte und in vieler Beziehung reifste Werk Schillers. Es hat allerdings ein mehr historisches Gepräge, — denn nicht Tell, sondern das ganze Schweizervolk, als dessen Haupt-Repräsentant Tell nur erscheint, ist der Träger der Aktion; — und wie Schiller hier wieder mehr dem Shakspeareschen oder doch dem «naiven» Style der dramatischen Kunst huldigt, so hätte er vielleicht von diesem Punkte aus als gereifter, beruhigter, mit sich und der Welt ausgesöhnter Mann vollführt, wozu ihn die Energie seines Charakters, die edle männliche Gesinnung, die Tiefe des ethischen Pathos und vor Allem sein hoher, poetischer Genius befähigten, wozu ihn aber in jüngeren Jahren die Gluth der Phantasie, die stürmische Begeisterung für seine Ideale und das pathologische Interesse an den Leiden der Menschheit überhaupt und den unglücklichen Zuständen des Deutschen Volkes insbesondere nicht kommen ließen. Vielleicht indeß lag der Grund, warum

ihm hier der naive Styl und damit die historische Zeichnung und Färbung des Ganzen vorzugsweise gelang, nur im Stoffe selbst, dessen wesentlicher Gehalt, jener einfache, reine, schon an sich selbst halb ideale Naturzustand des Schweizervolks, gleichsam von selbst in Schillers idealistische Ansichtsweise sich einfügte und daher eine idealisirende Umbildung überflüssig machte. —

Was endlich Schillers Weise der Composition anbetrifft, so ist dieselbe der Natur der Sache nach durch die bisher erörterten Elemente seiner Poesie, durch seinen Begriff der Kunst und seine allgemeine poetische Weltanschauung so wesentlich bedingt, daß sie sich aus ihnen ganz von selbst ergiebt. Schiller legt zwar ebenfalls eine lebendige Grundidee in das Centrum seiner Dichtungen: sonst würden sie gar kein organisches Ganzes bilden, keine Kunstwerke heißen können. Aber diese Grundidee ist stets sein allgemeines Ideal der Menschheit, nur in der einzelnen Dichtung nicht seinem ganzen Inhalte nach ausgebreitet, sondern die eine oder andre Seite vorzugsweise herausgekehrt. In seinen Jugendwerken stellt er dasselbe und damit die Grundidee selbst mehr auf negative Weise dar, indem er den ihm widersprechenden, verdorbenen, entsittlichten Zustand der gemeinen Wirklichkeit in seiner ganzen Breite mit den stärksten Farben schildert und es dem Zuschauer überläßt, sich von der Darstellung der Welt, wie sie nicht sein sollte, den Begriff der wahren, idealen Welt abzuziehen. Vom Don Carlos ab verfährt er dagegen mehr positiv, und läßt das Ideal im Conflikte mit der gemeinen Wirklichkeit seinen bestimmten concreten Inhalt entfalten. So ist es in den Räubern die allgemeine Verderbniß der socialen Zustände, welcher in Carl Moor das überschwengliche, ekstatische, aber jugendlich unreife, sich selbst noch nicht klare, seiner selbst noch nicht gewisse und daher sich selber überstürzende Streben nach dem Idealen gegenübertritt: Carl Moors Fall ist der Sturz eines Titanen, der, weil er die Welt nicht nach seinem Ideale aufbauen kann, sie zerschlägt, um unter den Trümmern sich selber zu begraben; das ist die im innersten Centrum liegende Grundanschauung, die das Ganze durchzieht. Im Fiesco dagegen nimmt das allgemeine Ideal eine concretere Gestalt an: es ist die Idee der politischen Freiheit, welche, nach Schillers Jugendansicht nur in republikanischer Form realisirbar, zwar nach Verwirklichung

strebt, aber wiederum nur in einer temporären Zerstörung der bestehenden Staatsform sich Luft macht, indem sie, nicht im Volke, sondern nur in einzelnen hervorragenden Geistern lebendig, mithin von vornherein jenseit der Wirklichkeit gestellt, im Augenblick der Entscheidung von ihrem Hauptträger selber aufgegeben wird. So ist sie zwar das treibende Motiv der Aktion: das Schicksal der handelnden Hauptpersonen ist durch die Stellung, die sie zu ihr sich geben, bedingt; aber sie selber wird durch die Aktion nicht realisirt, sondern flieht zuletzt in das Jenseits des Ideals zurück, aus welchem sie gleichsam nur herabgestiegen, um wie ein Meteor die trübe Atmosphäre der gemeinen Wirklichkeit zu durchzucken. In Kabale und Liebe kleidet sich das Ideal in das Gewand einer reinen, hohen, idealen Liebe. Aber wiederum ist es nicht diese Liebe selbst, die uns in ihrer dramatischen Entwickelung und ihrem tragischen Pathos zur Anschauung gebracht wird, sondern der Kampf dieser Liebe mit den verdorbenen socialen Zuständen und ihr Unterliegen in diesem Kampfe, d. h. das nur in der Gestalt der Liebe auftretende allgemeine Ideal der menschlichen Gesellschaft, negativ dargestellt durch seinen Widerspruch gegen die gemeine Wirklichkeit, ist der eigentliche Kern der Aktion. Die Grundideen der übrigen Tragödien Schillers fallen so in Eins zusammen mit seiner Fassung des Tragischen, daß ich zu dem, was ich oben über die verschiedene Gestaltung desselben bereits gesagt habe, nur wenig hinzuzufügen wüßte. Ich bemerke daher nur noch, daß auch im Wilhelm Tell die Grundidee wiederum ein Ideal ist, das Ideal eines sittlichen, socialen und politischen Naturzustandes der menschlichen Gesellschaft, nur positiv, in der siegreichen Vertheidigung seiner Rechte gegen die Eingriffe tyrannischer Willkühr und einer ihm fremden, vom rechten Pfade bereits abgewichenen politischen Ordnung dargestellt.

Wie nun sonach Schiller schon in Beziehung auf den *Gehalt* der Idee, die er seinen Dramen zu Grunde legt, bedeutsam von Shakspeare abweicht und zwischen ihm und Göthe gleichsam die Mitte hält, so tritt hinsichtlich der *Art und Weise*, wie er die Grundidee dramatisch durchführt, eine noch bedeutendere Differenz hervor. Shakspeare entwickelt, wie gezeigt, die Grundidee in und an einer vielgliedrigen, aus mehreren Handlungen bestehenden *Action*, Göthe dagegen in und an der Darlegung des

Charakters und der Schicksale des Helden. Schiller steht wiederum zwischen beiden in der Mitte, jedoch so, daß er weit mehr zu Göthe als zu Shakspeare hinüberneigt. Seine älteren Dramen wenigstens haben noch etwas von der Shakspeareschen Form der Composition. So tritt in den Räubern den Lebensschicksalen Carl Moors die ähnliche Geschichte Kosinskys zur Seite und reflektirt dieselbe Grundidee in andrer Gestalt und Färbung; nur daß sie nicht dramatisch dargestellt, sondern nur episch erzählt wird. Im Fiesko bethätigt sich die Idee der politischen (republicanischen) Freiheit nicht nur an der Person des Helden selbst, sondern auch an dem Charakter und den Schicksalen Verrinas. In Kabale und Liebe tritt der Leidenschaft Ferdinands und Luisens die Herzensgeschichte der Lady Milford zur Seite und zeigt in andrer Form denselben Grundgedanken, der die Haupthandlung durchdringt. Ja selbst noch im Don Carlos erscheint die Grundidee in gedoppelter Action, in dem zwar nahe verwandten, doch aber zugleich verschiedenen Charakter und Lebensgange der beiden Freunde durchgeführt. Im Wallenstein dagegen geht sie ganz und gar auf in der Persönlichkeit und persönlichen Geschichte des Helden. Eben so in Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans und der Braut von Messina (denn daß in letzterer zwei Brüder, eine Schwester und eine Mutter gleichmäßig von der Grundidee, der Idee des Schicksals, betroffen werden, thut nichts zur Sache, da die Action, das Verbrechen des Brudermords, nur Eine einfache Handlung ist). Ja in Maria Stuart verwächst die Grundidee so mit der Person der Heldin, daß sie eben nur in der Charakter-Entwickelung, der tragischen Läuterung und Verklärung einer schönen, edlen Weiblichkeit besteht, welche die Schwäche, aber auch das Ideal einer freien, natürlichen, von einem warmen Herzen beseelten Menschlichkeit im Gegensatz gegen eine verdorbene, von dem kalten egoistischen Verstande der Staatsklugheit beherrschte und doch von weiblicher Schwäche keineswegs befreite Gestalt derselben repräsentirt. Denn die politischen Beziehungen zwischen England und Schottland, der Gegensatz beider Nationalitäten und der Streit zwischen Protestantismus und Katholicismus spielen so beiläufig nebenher, daß sie für die Grundidee nicht in Betracht kommen können: des Schicksals Maria's würde einer (Schillerschen) Elisabeth gegenüber ganz dasselbe gewesen sein, auch wenn sie nicht Schottin, nicht Katholikin wäre. Im

Tell endlich erscheint zwar äußerlich die Action wieder als eine gedoppelte, ja dreifache, indem sie in den Männern vom Rütli, in Tell und in Rudenz sich verschiedentlich modificirt. Allein in Wahrheit ist dieß nur äußere Erscheinung, nur Schein: im Grunde ist, wie Hoffmeister richtig bemerkt, der alleinige Träger der Action das Schweizervolk selber, der Demos der Schweizerischen Nationalität, dessen verschiedene Elemente durch die genannten einzelnen Persönlichkeiten nur symbolisirt werden. Im Grunde alsofällt auch hier die Entwickelung der Grundidee ganz mit der Darstellung des Geistes und Charakters des Helden in Eins zusammen.

Diese Abweichung von der Shakspeareschen Weise der Composition ging Hand in Hand mit Schillers Streben, «dem Drama, wie er selbst sagt, immer mehr durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht zu verschaffen», ihm «in allen seinen Theilen» eine ideal-poetische Gestalt zu geben. In diesem Streben bewunderte er «die hohe Symbolik» in Göthe's natürlicher Tochter (!), und suchte demgemäß seinen Charakteren ebenfalls eine *symbolische* Bedeutung zu geben, d. h. er wollte dadurch, daß er seine *Helden* zu Sinnbildern der *allgemeinen* Menschheit hypostasirte, der dramatischen Darstellung ihre allgemeine Bedeutung sichern. Sein Idealismus widersprach überhaupt der Shakspeareschen Weise der Composition. Denn das Ideal, wenn es als Grundidee in einer vielgliedrigen *Action* dramatisch durchgeführt würde, müsste auch in und vermittelst der Action sich selber *realisiren*: die Handlung wäre keine Handlung, sondern ein leeres Wollen und Wünschen, wenn sie nicht vollzogen würde, d. h. wenn ihr ideeller Inhalt nicht auch in das reelle Dasein überträte. Mit dieser Verwirklichung aber steht das Ideal seiner Natur nach im Widerspruch: es *sollte* wohl allgemein wirklich sein, aber es ist und wird nicht. Es kann mithin auch nur an einzelnen Persönlichkeiten, die es zum allgemeinen reellen Dasein zu bringen eben nur *suchen*, zur Darstellung kommen, das heißt die Grundidee nach Schillerscher Fassung kann nicht in und an der Action, sondern nur am Charakter, an den Gesinnungen und Absichten des Helden dramatisch durchgeführt werden. Die Hinneigung zur *antiken* Form des Dramas führte mithin Schillern, wie vor ihm Göthen, — obwohl beide aus ganz verschiedenen Gründen dieser Form sich zuwendeten, — von *der* Weise der Composition

ab, die wir für die allein wahre, ächt dramatische halten müssen.

Eine dritte Eigenthümlichkeit endlich der Schillerschen Compositon hängt mit seiner allgemeinen Weltanschauung unmittelbar zusammen. Weil in ihr der Nachdruck einseitig auf der Subjektivität des menschlichen Geistes, auf der freien Selbstthätigkeit und Selbstentwickelung der Menschheit, ruht, so wird von dem Gange der Action das Eingreifen des s. g. Zufalls, in dem Shakspeare die Wirksamkeit einer höheren Macht, der göttlichen Weltregierung, erblickt und das er daher gern als Hebel der dramatischen Entwickelung mitwirken läßt, möglichst fern gehalten: Anfang, Mitte und Ende der Handlung wird, wo möglich, allein von den Bestrebungen, Absichten und Plänen der handelnden Personen abhängig gemacht. Bei größeren, verwickelteren Handlungen, wie sie Schiller im Gegensatz gegen Göthe liebt, wird daher von selbst das Gewebe der verschiedenen Pläne und Absichten das Ansehn sich kreuzender Intriguen erhalten: die Intrigue wird vorzugsweise zum Hebel der dramatischen Entwickelung werden. So ist es eine bübische Intrigue, durch die Carl Moor aus der menschlichen Gesellschaft ausgestoßen, zu dem verzweifelten Entschluß, ihr als Räuberhauptmann den Krieg zu erklären, getrieben wird. Durch allerhand Intriguen stürzt Fiesko das Regiment der Doria's; eine Intrigue zerstört den Liebesbund und damit das Leben Ferdinands und Luisens; ein Intriguen-Spiel und Gegenspiel bedingt den ganzen Gang der dramatischen Action im Don Carlos; durch eine Intrigue sucht Wallenstein das Heer für sich zu gewinnen und durch eine Intrigue Piccolomini's verliert er sein gewagtes Spiel; Intriguen endlich sind die verschiedenen Versuche, die gemacht werden, um Maria Stuart aus ihrem Kerker zu befreien. Nur die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina und Wilhelm Tell machen eine Ausnahme. Allein in den ersten beiden Stücken verläßt Schiller auch ganz die moderne Lebensansicht mit ihrem vorherrschenden Subjektivismus, und stellt sich dort auf dem Boden der mittelalterlichen, hier auf den der antiken Weltanschauung. Im Tell aber ist einerseits die Action höchst einfach, andrerseits das ganze Stück in jener epistrenden Manier gehalten, in welcher Shakspeare seinen Perikles dichtete.

Dieses dem hohen Style der Tragödie unangemessene Ele-

ment der Intrigue ist indeß nicht der einzige Nachtheil. Bei Schiller's Weise der Composition wird es selten oder gar nicht möglich sein, außer dem Helden und seinen unmittelbaren Gegnern die übrigen handelnden Personen in die dramatische Entfaltung der Grundidee zu verflechten; bei einer verwickelten Handlung wenigstens werden nicht nur bloße Nebenpersonen, sondern bedeutsam in die Action eingreifende, näher ausgeführte Charaktere von der Grundidee unberührt bleiben, und mithin außerhalb des künstlerischen Organismus des Ganzen zu stehen kommen. So erscheinen der alte Moor und Amalie in den Räubern, der Stadtmusikant Miller und seine Frau in Kabale und Liebe, Eleonore, die Gräfin Imperiali und der Mohr im Fiesko, an sich ganz gleichgültig gegen die Grundidee, ihr Leiden, ihr Schicksal erscheint nicht, wie etwa der Untergang des Grafen Paris, Mercutio's und Tybalts in Romeo und Julie oder des alten Brabantio im Othello, nur als der Reflex der Grundidee und ihrer Entwickelung, als nothwendige Folge ihrer Stellung zu derselben, sondern sie leiden ganz äußerlich unter dem tragischen Pathos der Helden, in Folge ihres zufälligen Verhältnisses zu letzteren. Eben so verhält es sich mit der Fürstin Eboli im Don Carlos, mit Max und Thekla und der Herzogin im Wallenstein, und einer Anzahl Personen in Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans. Nur bei einer ganz einfachen Handlung, wie in der Braut von Messina, oder bei der Shakspeareschen Weise der Composition wird sich dieser bedeutende Verstoß gegen die Gesetze der Kunst vermeiden lassen. —

Das Resultat unserer Zusammenstellung dürfte sonach sein: Shakspeare ist weder Göthe noch Schiller noch auch, wie man gemeint hat, die organische Einheit beider. Denn beiden fehlt, was er besitzt, die wahrhaft historische Weltanschauung. Dieser Mangel, der nicht etwa bloß das Maaß einer einzelnen künstlerischen Eigenschaft oder Fähigkeit, sondern die ganze Gestalt ihres poetischen Genius selbst trifft, ist der letzte Grund, warum Schiller und Göthe zu Shakspeare wie «zu einem Wesen höherer Art hinaufzublicken haben.» —

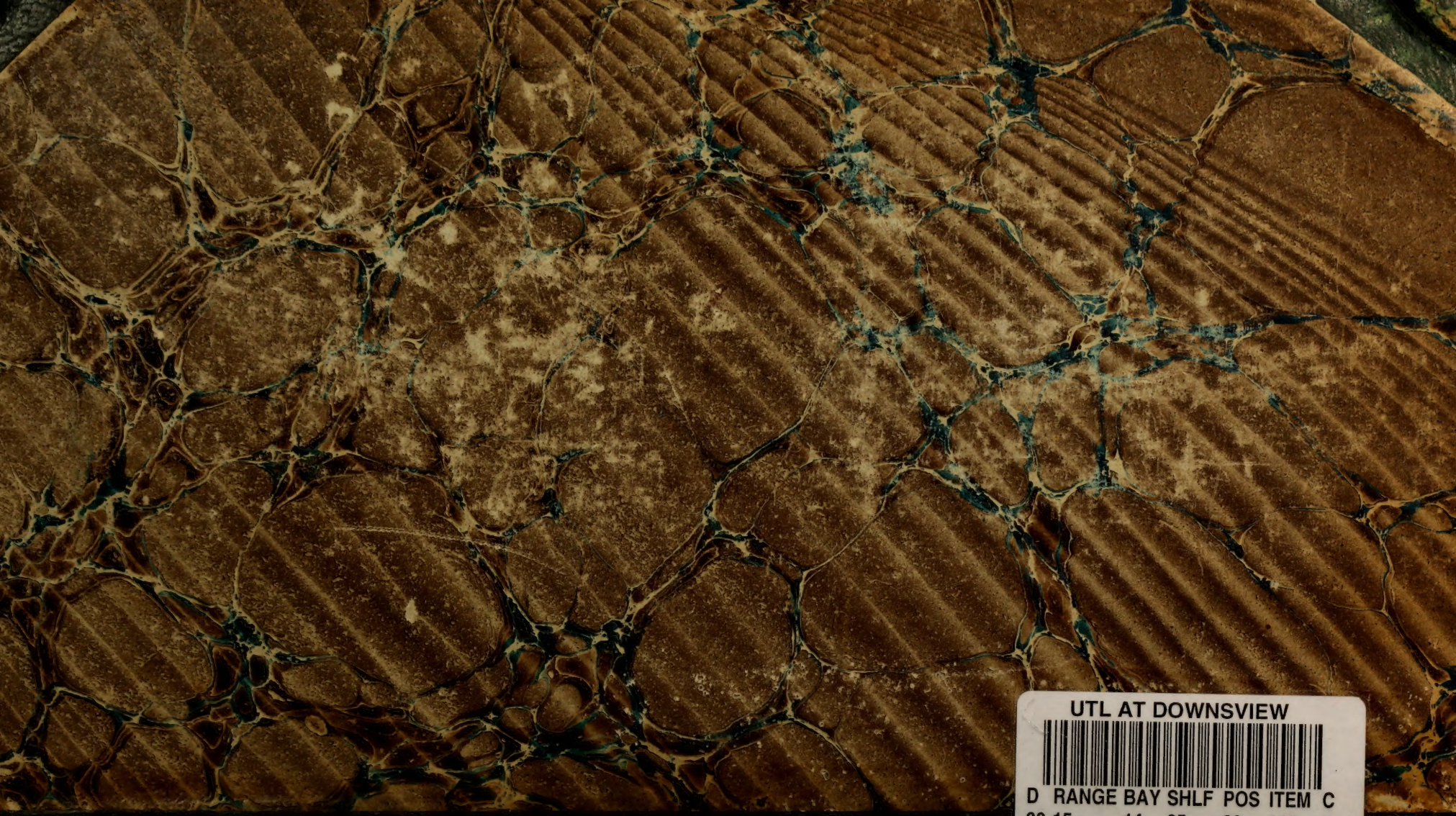
(Halle, gedruckt bei W. Plötz.)

PR
2978
U5
1847

Ulrici, Hermann
Shakspeare's dramatische
Kunst. 2. umgearb. Aufl.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 14 25 02 010 0